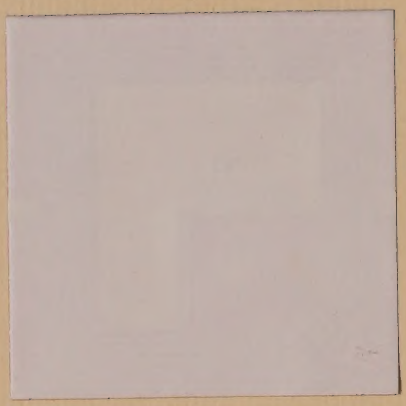
Gustav E. Pazaurek

DEUTSCHE FAYENCE- UND PORZELLAN-HAUSMALER

1



Gustav E. Pazaurek

DEUTSCHE FAYENCE- UND PORZELLAN-HAUSMALER

MIT 34 LICHTDRUCKTAFELN / DAVON
14 FARBIG / UND 404 BILDERN
IM TEXT

Band 1

LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1925

GETTY CENTER LIBRARY

Meiner lieben Gertrud

VORWORT

Arbeiten deutscher Fayence- und Porzellan-Hausmaler sind in allen Sammlungen des In- und Auslandes häufiger, als man heute noch glaubt, da sie vielfach als solche nicht erkannt sind und daher irrtümlich den Leistungen irgendeiner, mitunter nicht einmal benachbarten oder gleichzeitigen Fabrik angegliedert wurden. Damit hängt je nach der Einstellung eine Unterschätzung oder Überschätzung alter keramischer Hausmalereien zusammen, die weit auseinander klaffen. Den sehr hohen Marktpreisen z. B., die man für einen „Schaper" oder „Bottengruber" — diese beiden haben sich als Gattungsnamen in der Händlersprache für die beiden Gruppen festgenistet — zahlen muß, entspricht häufig keineswegs das recht bescheidene Plätzchen, das man solchen Stücken in den Museumssammlungen wie in der bisherigen Literatur gönnte.

Es handelt sich eben um ein Grenzgebiet, und solche kommen bekanntlich immer schlecht weg, wenn in den einzelnen kunstgewerblichen Stoffgruppen selbst noch so viel kunstgeschichtliche Arbeit zu leisten ist, daß man vorerst an Eroberungen eines Nachbargebietes nicht denkt. Nicht als ob es sich in diesem Falle nicht lohnte. Im Gegenteil! Gerade die Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts, die wir hier hauptsächlich zu behandeln gedenken, haben ihrerseits Eingriffe in ihr Nachbargebiet unternommen, und das ist das Entscheidende; Glasmaler einerseits und anderseits Emailmaler waren es meist, die von neuen Materialien eine wesentliche Besserung der Verhältnisse erhofften; zugleich aber zwang sie der Wettbewerb mit den Fabriken, namentlich später mit den meist landesherrlich wohldotierten Porzellanfabriken, zu Höchstleistungen, ohne welche sich schlichte Privatleute nicht hätten behaupten können. Und waren auch solche „Pfuscher" oder „Stimpler" den Fabriken natürlich recht unbequem, und beweist schon die ständige Befehdung der „Winkelmaler" durch die Macht, die die Fabriken bedeuteten, daß schon die Zeitgenossen diesen Faktor für nichts weniger als unbedeutend hielten, so kommt doch gerade den Hausmalern das Verdienst zu, schon durch ihr Vorhandensein die Manufakturen immer zu besserer Arbeitsqualität angespornt, ja diesen vielfach, namentlich in der ersten Zeit, manche Anregungen und Kenntnisse in der Farbenbehandlung für die Muffelmalerei erst vermittelt zu haben.

Diese Fragen wurden bisher im Zusammenhange noch nicht erörtert. Wie viele Orte und Persönlichkeiten überhaupt in Frage kommen, wird hier erstmalig zusammen-

zustellen versucht, um namentlich der späteren Lokalforschung Anhaltspunkte zu geben, diese Darstellung tunlichst zu vertiefen und manche noch verschleierten Momente und Beziehungen ganz klar herauszuarbeiten und zu ergänzen. Hoffentlich knüpft sich an die eine oder andere Einzelfrage auch eine Auseinandersetzung mit engeren Arbeitskollegen, wodurch sich die Sachlage in einzelnen Fällen, in denen ich die Ansicht sonst sehr geschätzter Fachgenossen nicht teilen konnte, nur um so rascher klären würde.

Allen, die mich gütigst, sei es durch Bildermaterial, sei es durch erbetene Auskünfte, in meinen rund zwanzig Jahre zurückgehenden Untersuchungen unterstützt haben, Kollegen, Sammlern und anderen Freunden dieser Arbeit, danke ich recht herzlich.

Stuttgart, im Herbst 1924.

Gustav E. Pazaurek.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort V

I. Fayence-Hausmalerei:

1. Johann Schaper 1
2. Schapers unmittelbare Nachfolger (Die Monogrammisten J C und J Sch, Joh. Keyll, Herm. Benchertt, die Monogrammisten I B F und H, Faber, der Monogrammist G H und Reiff) 19
3. Weiterentwicklung und Opposition gegen Schaper (G. Strauch, A. Helmhack, die Monogrammisten W R, M S, J H, C B, Gebhard und die Monogrammisten W D und D P) 37
4. Purpurmalerei und Übergang zum Fabrikdekor (Die Monogrammisten W., M. B., Glüer, Grebner, Dannhöffer, Löwenfinck, G. F. und I. Heß, Schick und Flügel) 69
5. Die Augsburger Fayencemaler (Emailmaler K. Schnell, J. J. Priester und E. Nigges; B. Seuter, A. E. Wald usw.) 86

II. Porzellan-Hausmaler:

1. Augsburg (B. Seuter, J. Aufenwerth; Kilian und Riedel) 107
2. Chr. K. Hunger und die sächsische Emailmalerei (C. F. Herold; Nagelschmied, Walter, Broch, Heinrici) 143
3. Ignaz Bottengruber 165
4. C. F. v. Wolfsburg, H. G. v. Breßler und Genossen 193
5. Preußler und die Schwarzlotmalerei auf Porzellan in Böhmen und Wien (Böhmen, Faber-Richtung, Preußler, J. Helchis, J. K. W. Anreiter v. Zirnfeld, A. F. J. Schulz) 209
6. Bayreuth (J. C. Jucht, J. F. Metzsch, R. C. v. Drechsel, F. Teutscher; Glasmalerei) 250
7. Sächsische Hausmalerei (Meerheim, Mehlhorn, Dieze, Schindler, Müller, Lauche usw.; Goldkalligraphen-schnörkel-Maler) 277
8. F. Mayer in Preßnitz und Genossen (Maler der Rosen, der Kavaliere und der verunglückten Pferde) . 318
9. F. J. Ferner und Genossen (Monogrammist W) 358
10. Andere Rokoko-Hausmaler (Meister G., B. Weys usw., Huber, Klein und die andern Bayern in München, Passau, Regensburg, Ingolstadt, Ansbach, Würzburg; Bechdolff; Calau und die Berliner: S. Geßner; die Wiener und W. Chudy) 372
11. Gerissene Porzellane des Kanonikus A. O. E. von dem Busch 407
12. Die Nachblüte der Porzellan-Hausmalerei seit der Empirezeit 417

Württemberg 418
Baden 424
Westdeutschland 427
Nürnberg und Franken 430
Bamberg 433
München 439
Braunschweig, Göttingen und Kassel 447
Thüringen 454
Dresden und Leipzig 467
Breslau 475
Berlin 478
Sonstige deutsche Porzellanmaler 481
Wien und das frühere Österreich 485

Nachwort 493
Verzeichnis der Tafeln 494
Verzeichnis der Textbilder 495
Register der Hausmaler 505
Register der Sammlungen und Museen 513

I. FAYENCE-HAUSMALER

1. Johann Schaper.

Mit dem Niedergang der Tafelglasmalerei setzt die Blüte der Fayencehausmalerei[1] ein. Fast alle, jedenfalls die besten Fayencehausmaler der Frühzeit waren zugleich oder zuvor auch Glasmaler, die das allmähliche Absterben ihrer erlernten Kunst spürten und daher beizeiten darauf bedacht waren, sich ein anderes Tätigkeitsgebiet zu sichern.

Da die deutschen Hausmaler unbemalte Fayencen aus Delft, die auch in Holland selbst zu den Ausnahmen[2] gehörten, nicht gut erwarten konnten, mußten solche Arbeiten erst auf deutschem Boden entstehen. Dies geschah — da wir von Hamburg, dessen Töpfer unbemalte Waren unseres Wissens überhaupt nicht abgaben, absehen müssen — zunächst in den beiden mitteldeutschen Fabriken von Hanau und Frankfurt, die 1661 bzw. 1666 begründet wurden. Und zwischen diesen Jahreszahlen liegt auch schon die Datierung des ersten uns bekannten, bezeichneten Kruges von Schaper, während sich seine Glasscheiben von 1658 und seine signierten Hohlgläser von 1660 an verfolgen lassen.

Johann Schaper (die Urkunden nennen ihn auch „Schäper", „Schapper" oder gar „Schappert" und „Schappler"; er unterschreibt sich aber auf seinen Werken, sofern er diese nicht lediglich monogrammiert, ausschließlich als „Schaper") stammt nicht, wie die gesamte Literatur nach Doppelmayr[3] immer wieder versichert, aus Harburg a. d. Elbe, sondern, wie schon die Nürnberger Urkunden[4] nahelegen, aus Hamburg. Als Sohn

---

[1] Die engen Beziehungen zwischen Fayence und Glas finden wir gegen Ende des 17. Jahrhunderts und noch später auch anderwärts. So sehen wir z. B. bei der Bürgerschaftsbewerbung des „Majolichandlers" Joh. Seb. Ernst Lotz aus Thüringen in Prag am 7. Oktober 1727 den Glaser Anton Syruschekh als Bürgen (Prager Stadtarchiv Cod. Nr. 570, f. 425).

[2] Man findet solche unbemalte Delfter Fayence-Enghalskrüge nicht nur auf Gemälden Delfter Maler, wie auf dem Gemälde des Jan Vermeer van Delft († 1675) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin oder dem Bild „Herr und Mädchen" von Pieter de Hooch († 1677) in der Kollektion Preyer im Haag (Cicerone, VI, 1914, S. 50), sondern auch bei anderen Holländern, wie bei Eglon van der Neer († 1703) in der Alten Pinakothek in München Nr. 436.

[3] Doppelmayr, Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern (1730) I, 233. — Eine Anfrage in Harburg blieb auch ohne Erfolg.

[4] Es ist das Verdienst Theodor Hampes, durch archivalische Forschung die sicheren Grundlagen geschaffen zu haben. Vgl. Anzeiger des German. Nationalmus. Nürnberg, 1914, S. 69; Mitteilungen aus dem German. Nationalmus., Doppelheft 1914—15, S. 128ff. „Urkundliches über den Glasmaler Johann Schaper" (auch Sonderabdruck) und: Das Altnürnberger Kunstglas und seine Meister, Neujahrsblätter der Gesellschaft für fränkische Geschichte XIV; München 1919, S. 7ff., 17f. und S. 52f.

eines — im Bürgerbuche, in den Kirchenregistern wie im Erbebuch nicht weiter vorkommenden, daher vielleicht nur vorübergehend in Hamburg anwesenden — Hinrich Schaper wurde er am 10. Mai 1621 bei St. Jakobi in Hamburg[1] getauft, wobei Hans Iserenberch, Hermann Everß und Christina Wernekenn als Paten assistierten. Mehr erfahren wir aus seiner Geburtsstadt nicht. Wir können nicht einmal feststellen, ob er hier seine Lehrjahre begonnen hat, da die Archivalien des Hamburger Glaseramtes nicht so weit zurückreichen. Vielleicht hat er sich später in Harburg, wo dieser Name damals auch vorkommt, aufgehalten, etwa auch vermählt, da im Jahre 1645 die Trauung eines Hans Schaper — allerdings ohne Berufsangabe — mit einer geborenen Eggers verzeichnet ist[2]. Sicher begegnet uns Schaper schon als gelernter Glasmaler, aber noch nicht als Meister, zum ersten Male in Nürnberg, wo kurz zuvor (1653) der einzige Glasmaler von Belang, nämlich Hans Unverdorben, gestorben war, und wo ihm vom Rat nach vorgelegten und mit anderen Nürnberger Glasmalergesellen-Arbeiten verglichenen, offenbar zu seinen Gunsten beurteilten Proben am 23. August 1655 die Erlaubnis erteilt wird, sich zwei Monate bei Hans Christoph Drezel[3] aufzuhalten; vor Ablauf dieser Frist wird die Aufenthaltszeit auf ein Jahr verlängert, und am 30. Januar 1658 bekommt er sogar das Glaser-Meisterrecht, allerdings mit der Auflage, als Glaser zwei Jahre lang nur einen Gesellen halten zu dürfen, während er als Glasmaler auch Lehrjungen anzunehmen berechtigt sein solle[4]. Diese Entscheidung, die offenbar irgendwelchen Einsprüchen von seiten der Glaser die Spitze abbrechen sollte, war ganz im Sinne Schapers gehalten, der gewiß nicht daran dachte, durch eigentliche Glaser-Handwerksarbeiten den Zunftgenossen Eintrag zu tun, dagegen 1657 und 1658 willig die üblichen Zahlungen in die Zunftlade abführte. Von seinen persönlichen Verhältnissen erfahren wir weiter, daß er in der Weißen Lilie in der Laufergasse, wohl einem Wirtshaus, wohnte, und daß er von da am 16. Januar 1660 seine erste Frau Barbara zu Grabe trug; rasch getröstet, reicht er schon in fünf Monaten mit Ratsbewilligung der hinterlassenen Tochter von

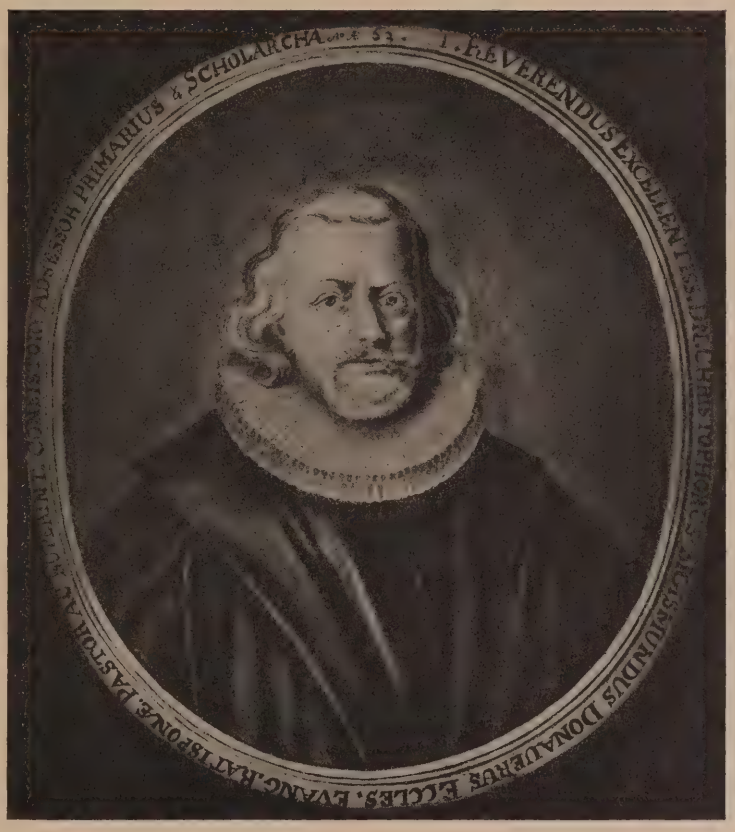
[1] Herr Archivdirektor Dr. Hagedorn in Hamburg hatte die Güte, sich der erbetenen Durchsicht der Kirchenbücher und anderer Archivalien zu unterziehen und mir das im Taufregister gefundene Datum mitzuteilen, wofür ich ihm auch an dieser Stelle den verbindlichsten Dank ausdrücke.

[2] Freundliche Mitteilung des Herrn Kirchensekretärs Hinrichs in Harburg, wo die Kirchenbücher erst mit dem Jahre 1625 beginnen. — Auch die Akten der 1611 privilegierten Maler- und Glaserzunft von Harburg enthalten den Namen Schaper nicht, zumal das älteste Amtsladebuch verloren gegangen ist und das zweite erst 1744 beginnt. Vgl. Theodor Benecke, Beitrag zum 300jährigen Bestehen der Maler- und Glaserzunft zu Harburg (Harburg, 1911, Selbstverlag des Verfassers, dessen ergänzende schriftliche Auskunft leider nichts hinzuzufügen vermochte).

[3] Hampe (Altnürnberger Kunstglas, S. 44, und Thieme-Becker, Künstlerlexikon IX, S. 569) nennt nur einen Nürnberger Glasmaler und Glasbläser Johann Daniel Drezel († 1671); Hans Christoph hieß sein Vater, der jedoch nur als Hochzeitslader bezeichnet wird.

[4] Schon von E. Vopelius, Glasindustrie Bayerns, S. 48, nach der Glaserlade im Germanischen Nationalmuseum zitiert.

Christoph Meusel die Hand zu neuem Ehebund, wobei ihm eine Gebühr von 12 R. „in ansehung seines Unvermögens“ erlassen wird; auch das ihm genehmigte längere Beherbergen von zwei schlesischen Studenten (2. November 1661) läßt darauf schließen, daß er noch keine Reichtümer zu sammeln Gelegenheit hatte. Im Jahre 1664 hält sich Schaper, ohne sich um sein Kind aus erster Ehe inzwischen entsprechend zu kümmern, längere Zeit in Regensburg auf (wo ihm besonders umfangreiche Glasgemälde-Aufträge[1] zwischen 1658 und 1667 zugeschrieben werden), diesmal für den französischen Gesandten Grauelle beschäftigt. Am 4. Februar 1670 wird im Totenbuch des Nürnberger Kreisarchivs verzeichnet, daß der „erbar und kunstreich Johann Schapper, glaßmahler und



1. Schwarzlotscheibe mit dem Superintendenten C. S. Donauer; Regensburg, um 1660 (wohl von J. Schaper). Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Es ist dies der heute im Bayerischen Nationalmuseum von München bewahrte große, in Schwarzlot, Rotlot, Silbergelb und verschiedenen Schmelzfarben ausgeführte Zyklus aus der Karthause von Prüll bei Regensburg (Johannes Schinnerer, Katalog der Glasgemälde des Bayerischen Nationalmuseums, 1908, Nr. 274—326; daselbst eingehende Beschreibung nebst einigen Lichtdrucktafel-Proben); er setzt sich aus der Folge der Legende des hl. Bruno (ursprünglich allein 70 Scheiben; zwischen 1656 und 1661) zusammen, ferner aus Wappenscheiben, zum Teile für Abgesandte zum Regensburger Reichstage und andere Würdenträger zwischen 1658 und 1667, schließlich aus Heiligendarstellungen (z. B. von 1659); alle ohne Signatur. Wohl dem Wunsche der Besteller gemäß wird auf kleinem Raum viel zu viel Detail hineingestopft, und zwar nicht nur Figurliches, das am schwächsten ausgefallen ist, sondern auch langatmige gelehrte lateinische und deutsche Inschriften. Aber die ornamentale Umrahmung, die dem damals üblichen Schweizer Schema folgt, ist recht gelungen: Architektur, Rollwerk, Fruchtgewinde, auch Löwenköpfe, Blumenkörbe, vor allem viele Engelsköpfe und dergleichen sind keineswegs sparsam angebracht; das Beste ist die Heraldik, obgleich sich auch diese mit den besseren Vorgängern nicht mehr messen kann. Die Zuteilung an Schaper geht nicht über das Jahr 1868 zurück. — Trotz der weitgehenden stilistischen Verwandtschaft mit anderen Schaper-Arbeiten bleiben doch gewisse Abweichungen nicht aufgeklärt. Bei einer so ausgedehnten Beschäftigung als Scheibenmaler hätte sich Schaper, der vielleicht einige der Wappenscheiben ausgeführt haben mag, wohl kaum den Hohlgläsern und Fayencen zugewandt und wäre nicht geradezu fast als Bettler gestorben. Daß die katholische Kirche noch dazu in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und obendrein in Regensburg einem Evangelischen einen so ausgedehnten Auftrag zugewiesen haben sollte, zumal es in Regensburg, München, Konstanz, Lindau und an anderen Orten doch auch Glasmaler von nicht viel schlechteren Qualitäten gab, erscheint doch an und für sich nicht gerade sehr wahrscheinlich.

glaßer, in der obern Schmidgaßen" gestorben ist, also wohl am 2. oder 3. Februar 1670[1]; ein nennenswertes Vermögen hat er nicht hinterlassen, denn seine Witwe Regina bekommt in einem Rechtsstreit mit ihrem Stiefvater G. Chr. Irnsinger (1672) das „beneficium pauperum" zuerkannt.

Bevor weitere urkundliche Nachrichten, namentlich glückliche Zufallsfunde aus Niederdeutschland, wo Schaper seine Lehrlingszeit erledigt haben wird, oder aus jenen Orten — vielleicht in Holland oder in der Schweiz —, wo er als Geselle in Arbeit gestanden haben mag, vorliegen, sind wir für die nähere Kenntnis lediglich auf seine, zum Glück sehr häufig bezeichneten Arbeiten angewiesen. In seinen Glasgemälden mischen sich niederdeutsche, ja holländische Einflüsse mit solchen aus der Schweiz, wobei auch ein Einschlag aus seiner neuen Nürnberger Heimat nicht zu verkennen ist. Die Blütezeit der Nürnberger Glasmalerei in der Dürerepoche, ja auch die Nachblüte unter Jost Amman waren längst vorüber, und der größte Schüler eines Tobias Stimmer, Christoph Murer, und andere Züricher Meister hatten seit Beginn des 17. Jahrhunderts auch für Nürnberg die lohnendsten Aufträge auszuführen. Sonst wird aber auch hier allmählich das farbige Hüttenglas, namentlich das Kupferrubin-Überfangglas, das Schaper als einer der letzten noch verwendet[2], immer mehr zurückgedrängt, und Schmelzfarben auf gewöhnlichem Scheibenglas herrschen vor; dafür wird die Schwarzlotmalerei sehr fein und miniaturmäßig behandelt, und die Nadelradierung, wie sie etwa in Haarlem oder Leyden vor mehr als einer Generation zur Virtuosität ausgebildet und auf den nur wenig farbigen, kleinen, niederdeutschen Schwarzlotscheiben[3] zur Regel geworden war, gewinnt, je kleiner der Maßstab wird, um so mehr an Geltung. Den beiden bestbeglaubig-

---

[1] Das erste Datum nimmt Hampe an, das zweite wird von Doppelmayr überliefert.

[2] Er ist es wohl auch gewesen, den der bekannte Kunckel (Ars vitriaria, 1689) als den „guten Glaß-Mahler, der neulig erst gestorben und der sich H. J. S. geschrieben" bezeichnet, der den Kunckel mit seinem Rezept bekannt machte. (Auch zitiert in Herm. Schmitz, Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913, S. 172.)

[3] Die zahllosen kleinen Widmungsscheiben nur in den deutschen Museen aufzuzählen, verbietet der Raum, so dankbar es wäre, die in Kleinigkeiten abweichende örtliche Auffassung der — fast nirgends veröffentlichten — Darstellungen von Genrefiguren, von mythologischen oder allegorischen Gestalten, biblischen oder historischen Figuren, allerhand Tieren, namentlich Vögeln, Blumen, Wappen, Hausmarken, Namen und Sprüchen zu verfolgen. Es seien hier nur einige der Museen, die solche Scheiben hauptsächlich beherbergen, zugleich mit der Jahreszahl der ältesten Scheibe, die ich in dieser Gruppe dort gesehen, aufgezählt: Hamburg, M. f. K. u. G. (1612), Halberstadt (1619), Leipzig, Städt. Museum (1633), Lübeck (1635) Kiel (1647), Dortmund (1648), Oldenburg (1652), Berlin, Märk. Mus. (1652), Münster (1655), Osnabrück (1660), Wismar (1671), Ostfriesische Sammlung Eßlinger in Reichelsdorf (1672), Altona (1696) oder Rostock (1703). — In Kopenhagen (Nat.-Mus.) gehen diese Scheiben bis 1602 zurück, im Dansk F.-M. bis 1622; im Rijksmuseum von Amsterdam bis 1652. — Einzelne Beispiele holländischer Scheiben sind in der Zeitschrift „Connoisseur" VIII, 1904, S. 120 abgebiidet. — Verhältnismäßig jung sind solche Scheiben in der Schweiz, wo sich die gute, alte Glasmalertradition am längsten erhalten hat; die Museen von Luzern (von 1671 an), von Bern (von 1684 an) oder von Zürich (von 1688 an) bewahren aber doch zahlreiche Proben, ebenso das von St. Gallen. — Mit zu den feinsten Schwarzlot-Nadelradierungen zählen übrigens die bisher noch wenig berücksichtigten Wappenscheiben von Böhmen, Schlesien oder Tirol, und zwar schon seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

ten, vollsignierten Wappenscheiben Schapers von 1658 im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg[1], in denen sich seine Vorzüge und Schwächen sehr charakteristisch offenbaren, haben sich bisher — abgesehen von dem großen Zyklus von Prüll — nur bescheidenere Werkstattarbeiten angliedern lassen, wie die drei Wappenscheiben von 1656 im Berliner Schloßmuseum[2] oder die nur in Schwarzlot und Silbergelb gehaltene Rechteckscheibe mit dem Wappen von Ulm von 1663, das von den recht mäßigen Allegorien der Klugheit und Gerechtigkeit begleitet wird, im Schloß Friedrichshafen[3]. — Man wird aber kaum fehlgehen, auch eine ganz andere Scheibe dem Werke Schapers zuzuweisen, nämlich die „Monolith"-Scheibe mit dem Brustbild des Regensburger Superintendenten Christoph Sigismund Donauer[4] im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart (Abb. 1), nach dem Kupferstich von Jakob Sandrart, dem das beim evangelischen Pfarramt in Regensburg verwahrte Gemälde von G. E. Eimart zugrunde liegt. Das im schwarzbraunen Sepiaton gehaltene Glasbild, das sich eng an die Vorlage anschließt, vereinigt die Malerei mit feiner Nadelradierung; signiert ist es nicht; aber auch verschiedene sonstige Arbeiten, die sicher noch von Schaper selbst herrühren, tragen sein Zeichen nicht, da er wohl nur jene Stücke signiert haben mag, die er unmittelbar an die Besteller ablieferte, und nur selten auch solche, bei denen sich eine Vermittelung oder gar der Handel dazwischenschob.

Der Schritt der Übertragung der radierten Schwarzlotmalerei vom Tafelglas[5] auf das Hohlglas erscheint uns klein und naheliegend, und doch ist J. Schaper vielleicht[6] der erste gewesen, der ihn unternahm und jedenfalls gleich mit dem besten Gelingen durchführte. Dies erklärt sich leicht daraus, daß er eben als Scheibenmaler nicht das entsprechende Auskommen fand, somit offenbar früher als andere zahlreiche Trinkgläser dekorieren mußte, während z. B. sein Zeitgenosse, der Konstanzer Glasmaler Wolfgang Spengler, der zwischen 1653 und 1684 für seine Vaterstadt wie für die nörd-

---

[1] Abgebildet von Th. Hampe in den „Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums" 1914—15, S. 131 u. 132.

[2] Abb. bei Herm. Schmitz a. a. O., II, Tafel 49.

[3] Abgebildet von J. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei (Leipzig, 1914), Tafel 91.

[4] C. S. Donauer, geb. 28. August 1593 zu Wiesend, studierte in Helmstädt, Jena und Wittenberg, wird 1621 Prediger, 1631 Konsistorialrat der evangelischen Gemeinde in Regensburg, 1652 Superintendent und stirbt 28. Juni 1655. Das Glasbild stellt ihn im 62. Lebensjahre, also kurz vor seinem Tode, dar; die lateinische Umschrift nennt Namen, Amtsbezeichnung und Lebensalter.

[5] Kleine Porträtscheiben in Schwarzlotmalerei, sogar mit Silbergelb, gab es schon vor Schaper, wie die Porträt-Glastafel eines Zirkelschmieds und Instrumentenmachers (um 1630) im Berliner Schloßmuseum beweist; doch ist dieses Stück lange nicht so fein wie die Donauer-Scheibe in Stuttgart.

[6] Wenn nicht ein Stengelglas (mit Holzfuß) der Sammlung Pazaurek zeitlich voranzustellen ist. In einem Rundmedaillon sieht man, in Schwarzlot, über kämpfenden Reitern die Friedenstaube, während auf der anderen Seite ein buntes Blümlein in Emailfarben angebracht ist. Für Schaper ist die recht flotte Malerei nicht sorgfältig genug, für einen seiner Nachfolger wäre sie zu spät. Wenn sich die Friedenstaube nebst Begleitspruch auf den Westfälischen Frieden beziehen läßt, dann haben wir das früheste Exemplar dieser Gattung vor uns.

liche Schweiz sehr viele Scheiben, meist mit Panoramen, in Auftrag erhielt, erst später und offenbar viel seltener auch Hohlgläser mit Schwarzlotmalereien herstellte[1]. Gegenüber der bisherigen Gefäßdekoration, die in der Malerei nur mit pastos aufliegenden Emailfarben oder aber mit Lackfarben arbeitete, war die alleinige oder wenigstens fast alleinige Verwendung von Schwarzlot etwas völlig Neues; selbst dort, wo man früher auf die farbige Wirkung verzichtete, wie zunächst auf jenen Trinkgläsern, die ausschließlich die weiße Emailfarbe benutzten[2], und bei solchen, bei denen sich mit dem weißen Emailgrund eine schwarze oder schwärzliche Umriß- oder Innenzeichnung verband[3], wurde noch durchwegs mit dem auffallenden Lichte gerechnet, während nun zum ersten Male in der Hohlglasbemalung das bei der Tafelglasmalerei selbstverständliche durchfallende Licht in Betracht kam.

Das erste „Schaperglas", der übliche Nürnberger Becher auf drei Kugelfüßen, der datiert und signiert[4] ist und aus der 2. Lanna-Auktion (1911, Nr. 839) in das Bayerische

---

[1] Während man Spenglers Scheiben am reichsten im Rosgarten-Museum in Konstanz, aber auch z. B. in den Museen von Zürich, St. Gallen, Solothurn oder Luzern antrifft, haben sich mit Schwarzlot bemalte, auch abgekürzt („W. Sp. Cost.") bezeichnete Trinkgläser nur an drei Stellen erhalten: Ein Fußbecher mit dem Bodensee nebst Konstanz aus der Vogelperspektive und dem Wappen des kaiserl. Hofkriegsrats und Obersten Stadthauptmanns von Konstanz Johann Gaudentz von Rost von 1667 (auch mit Silbergelb) beim Fürsten Waldburg auf Schloß Zeil, der zweite Fußbecher mit einem Schiff und dem Doppelwappen des Konstanzer Bürgers und Lindauer Schiffspatrons Lienhart Spengler und seiner Frau Helena Dieboldy nebst Spruch von 1676 im Rosgarten-Museum von Konstanz und der dritte Fußbecher mit den Heiligen Ludwig und Barbara nebst Alliancewappen von 1683 in der Sammlung Pazaurek (früher bei Freiherrn von Laßberg auf Schloß Meersburg). Diese Jahreszahl erweitert die von H. Lehmann-Zürich (im Auktionskatalog der Sammlung Lord Sudeley, München 1911, Nr. 177) mit „ca. 1678" angegebene Tätigkeitsgrenze, die im Auktionskatalog der Sammlung Vincent (1891, Nr. 415ff.) auch nur bis 1680 gesteckt ist.

[2] Die ausschließlich weiße Emailfarbe läßt sich bereits, wie der bei Varpelew gefundene antik-gallische Becher mit Vögeln und Tauben und den Buchstaben DVBP (Da vinum bonum pie) im National-Museum von Kopenhagen (Kisa, Glas im Altertum S. 212) beweist, schon im Altertum selbst bei farblosen Gläsern feststellen, häufiger natürlich auf farbigen, wo er auch seit der Renaissance mehrfach vorkommt. Auf farblosen Gläsern beginnt er zunächst mit den ausschließlichen Schriftgläsern, zumal die Schrift ja auch auf den farbigen Emailhumpen gewöhnlich weiß gehalten ist. Vom Humpen des Museums in Gotha (1624) oder dem Stehaufbecher der Auktion Thewalt (1903, Nr. 396) von 1643 angefangen, begegnen uns bald auch Vögel (Zürich, Landesmuseum; 1679), Kostümfiguren (1684; Auktion Parpart, 1912, Nr. 855 und 859), Löwen (1688; Auktion Salomon-Müller-Hartung, 1913, Nr. 593), Genredarstellungen (1690; Sammlung G. W. Schulz-Leipzig) und anderes namentlich im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhundert auch auf Passgläsern (in Verbindung mit schlichter Radierung der Innenzeichnung).

[3] Die emailweißen Hohlglasmalereien mit schwarzer Innenzeichnung setzen erst mit dem Jahr 1662 ein (Bayerischer Humpen bei Slade, Nr. 859, Fig. 239) und bleiben dann in Mode: 1678 (Wien, Österr. Museum), 1682 (Breslau, Schles. Museum, und Berlin, Märk. Museum), 1683 (Stuttgart, Altertümersammlung), 1684 (Prag, K.-G.-Mus. Lannasammlung) usw. Diese Technik erlaubt schon eine reichere Darstellungsweise: Allegorien und Embleme, religiöse und genrehafte Stoffe, auch der Kaiser und die Kurfürsten, Jagden, Wappen wechseln miteinander ab und zwar bei stets sinkender Qualität, je weiter man ins 18. Jahrhundert kommt.

[4] Sicher nicht alle Arbeiten Schapers tragen dessen Signatur. Wo dies der Fall ist, geschieht dies entweder mit dem vollen Namen „IOH(ANN) SCHAPER" (nur ganz selten sind die Buchstaben H und A auch ligiert), vielfach mit Jahreszahl oder dem Zusatz „F" (fecit) und „NORIMB.", oder aber mit den Buchstaben IS auf einem Täfelchen, oder mit dem aus Buchstaben I und S gebildeten Monogramm, mitunter ebenfalls mit dem Zusatz „NORIMB." oder der Jahreszahl. Daß dieses Monogramm mit „Harbourg" (Graesse-Jaennicke, Nr. 1765) oder gar mit einer nicht existierenden „Schule von Harburg" nichts zu tun hat, liegt auf der Hand. Aber auch sonst wird man vorsichtig sein müssen, jedes IS-Monogramm mit Schaper in Zusammenhang zu bringen. Schon lange vor ihm kommt es immer wieder vor, wie bei den Tapisserien im Nürn-

Nationalmuseum von München kam[1], zeigt bereits 1660 den voll ausgebildeten Typus der später von Schaper wie von seinem Nachfolger immer wieder verwendeten Burgruinen- und Dorflandschaft am Wasser nebst Staffage; er ist monogrammiert. Die anderen, bisher feststellbaren datierten und signierten Schapergläser, deren „deli-, cate" Malerei „ihm bishero [1730] fast niemand hierinnen gleich gethan", wie schon sein erster Biograph Doppelmayr[2] rühmlich hervorhebt, verteilen sich auf einen Zeitraum von nur sieben Jahren: Im Berliner Schloßmuseum, das die an Zahl reichste Gruppe von Schapergläsern besitzt, steht zunächst der mit dem IS-Täfelchen bezeichnete Deckelbecher mit den beiden Nürnberger Patrizier-Wappen der Volckamer und Imhoff von 1661 mit Ruinenlandschaft und der Stadt Nürnberg im Hintergrund; auf dem Deckel sieht man neben einem naturalistischen Blumenkranz zwei ineinanderliegende Hände, eine Fliege, die sonst häufig zur Fehlerverdeckung verwendet wird, und einen zweizeiligen Freundschaftsspruch. — Im kunstgewerblichen Museum von

2. Schwarzlotbecher mit Jupiter in Gestalt der Juno bei Kallisto, bezeichnet von Schaper; Nürnberg, gegen 1670. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

berger Tucherhaus von 1545 oder bei den Nürnberger Goldschmieden Jörg Schurer und Jakob Stoër, selbst in der Keramik, wie beim Schneiderwerkstatt-Schild von 1605 im Wiener Österr. Museum, anderseits noch im 19. Jahrhundert (Monogramm von Julius Schnorr v. Carolsfeld). Unter seinen Zeitgenossen ist es besonders häufig, z. B. beim Maler Joh. Spillenberger (z. B. Gemälde von 1676 in der Prager Nostitz-Galerie), auf Elfenbein (Bathsebamer nach Petersburg verkauft wurden und die Martyrien der Heiligen Andreas und Johannes zum Gegenstande haben, auf Schaper gedeutet (F. Luthmer, Eglomisierte Gläser im „Kunstgewerbe-Blatt" 1888, S. 103); ein Glasbecher auf drei Kugelfüßen mit der Darstellung der Vogelstellerei in Schwarzlot in der Sammlung F. Neuburg (früher Dr. Spitzner) in Dresden zeigt sofort, daß wir es hier lediglich mit einem Nachfolger zu tun haben.

Relief von 1671 im Museum von Braunschweig), beim Königsberger Goldschmied Joh. Schwarz oder Joh. Schmidt (Czihak, Edelschmiedekunst in Preußen Nr. 156 und 170) usw.; selbst eine kleine Leipziger Glasscheibe für Jürgen Schmidt (im Stadtmuseum von Leipzig) trägt das gleiche Monogramm. — Anderseits wird — mit Unrecht — eine Signatur „I. Sch." auf zwei Hinterglasmalereien von 1650, welche aus der Sammlung Ricard-Abenhei-

[1] Abbildung nebst Abrollung der Mantelfläche im Auktions-Katalog von R. Lepke-Berlin, Tafel E und 67.

[2] Doppelmayr, Nachrichten von Nürnberger Mathematicis und Künstlern (1730) I, S. 233; Schapers vornehmer Zeitgenosse und engerer Landsmann, der Schloßbesitzer und sonst so redselige Kunstchronist Joachim von Sandrart (Teutsche Academie, Nürnberg 1675), widmet dem armen Teufel von Glasmaler nicht ein einziges Wörtlein, obwohl die Schapergläser längst höher im Werte stehen als Sandrart-Gemälde. — Die „delicate" Malerei Schapers hat allerdings auch einige Ausnahmen, die wohl nur gering bezahlt worden sein mochten, wie etwa den aus der Minutolisammlung in das Berliner Schloßmuseum gelangten signierten Becher mit der Hirschjagd (M. 365 a.), der recht kräftig, ja fast derb gehalten ist. Darauf muß aufmerksam gemacht werden, da man sich daran gewöhnt hat, alle etwas derber und breiter gemalten Schwarzlotgläser lediglich den Schaper-Nachahmern zuzuteilen.

Prag (Lanna-Sammlung) befindet sich der monogrammierte Becher mit feiner, umlaufender Landschaft von 1663, auf dem der oft wiederkehrende, für Schapermalereien so charakteristische Barockwandbrunnen[1] nebst Staffage — ebenso wie auf seinem ältesten Fayencekrug aus dem gleichen Jahre — zu bemerken ist. — Aus dem Jahre 1664 stammt der monogrammierte große Deckelbecher im Besitze des Freiherrn Wilhelm von Löffelholz in München[2] mit dem Wappen des Joh. Friedr. Löffelholz von Colberg und der Ansicht von Zerzabelshof; auf dem Deckel befinden sich die Wappen seiner beiden Frauen aus den Familien Gammersfelder und Volckamer nebst Eberjagd in einer Landschaft. — Vom Jahre 1665 begegnen uns zwei mit dem ausgeschriebenen Namen signierte Becher — wie alle bisherigen auch auf je drei Kugelfüßen —, die neben Schwarzlot auch Farben aufweisen, und zwar nicht nur Silbergelb und Rotlot, sondern auch ein pastos aufliegendes Emailblau, das sich zum Teil mit dem Silbergelb zu Grün vereinigt, und Violett: der größere Becher im Berliner Schloßmuseum (der steile, nur schwarz bemalte Deckel gehört nicht dazu) zeigt das Wappen des Nürnberger Schultheißen Burckhart Löffelholz von Colberg, und rückwärts sein 1661 errichtetes Schloß[3], das ein mehrzeiliger, von einem Engel gehaltener Segenswunsch begleitet. Der andere Becher mit der Darstellung eines bewegten Kampfes zwischen Fußvolk und Reiterei in römischen Kostümen wird schon im Katalog der Sammlung A. v. Minutoli in Liegnitz (1872, Nr. 2345) als mehrfach gesprungen und am Rande defekt bezeichnet und gelangte 1875 in Köln zur Versteigerung[4]. — Ein personenreiches antikisierendes Reitergefecht in bunten Farben zeigt auch der wieder mit dem vollen Namen bezeichnete Becher des Berliner Schloßmuseums vom Jahre 1666, aus dem noch vier andere datierte Schapergläser stammen, nämlich der ebenfalls dem Berliner Schloßmuseum gehörige Deckelbecher mit Daniel in der Löwengrube[5] in Schwarzlot mit dem vollen Meisternamen, der ebenfalls voll signierte, überdies auch bunte Becher mit dem Zigeunerzug nach J. Callot[6], der auf der 2. Lanna-Auktion (1911, Nr. 838) nach Frankfurt verkauft wurde, dann der monogrammierte, aus der

[1] Den gleichen Brunnen, der übrigens auch auf einem Opalglasbecher des Münchner Nationalmuseums zu erkennen ist, finden wir u. a. bereits auf dem Gemälde „Römische Ruinen" von Bartholomäus Breenbergh im Louvre. Vgl. Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei III, S. 671.

[2] Nürnberger Ausstellung 1906, Katalog Nr. 663, wo nähere Beschreibung.

[3] Abbildung in Rob. Schmidt: Das Glas; 2. Auflage (1922), Abb. 117, rechts.

[4] Die photographische Abbildung der Schapergläser in A. v. Minutoli, „Vorbilder" (Liegnitz 1854) I, 129, ist leider unzulänglich, so daß ein Vergleich sehr erschwert wird.

[5] Denselben Stoff benutzte wohl nicht viel später auch der ebenfalls ganz kleinmeisterliche Nürnberger Glasschneider Hermann Schwinger († 1683) für sein heute im Schlosse von Dessau befindliches Glas. Die engen Berührungspunkte zwischen Schapermalerei und gleichzeitigem Nürnberger Glasschnitt der Schwanhardt-Richtung kommen schon bei den stereotypen Uferlandschaften mit Ruinen und Bauerngehöften mit ganz übereinstimmender Staffage zum Ausdruck. — Aber auch auf den Zusammenhang zwischen Schapermalereien und gleichzeitigen gravierten und niellierten Nürnberger und Augsburger Silberarbeiten sei wenigstens kurz hingewiesen.

[6] M. 564—581, Abb. nebst Abrollung der Mantelfläche im Auktionskatalog von R. Lepke, Berlin (1911) auf Tafel D u. 67.

Auktion Thewalt-Köln (1903, Nr. 349) in das Prager Kunstgewerbliche Museum gelangte Schwarzlot-Deckelbecher mit zwei Medaillons — männliches Porträt und Halbmondwappen mit lateinischen, auf das Glas bezüglichen Umschriften — nebst einer Ruinenlandschaft mit dem charakteristischen Brunnen[1] und schließlich der Pokal auf (metallgeflicktem) Hohlbalusterfuß — die sonst damals in Nürnberg geläufige, aber bei Schaper seltene Form — im Museum von Kaiserslautern; auch dieses leider kranke Glas zeigt wieder den Schaperbrunnen, vor dem ein Bettler aus dem Hute trinkt, nebst sonstiger Ruinenlandschaft mit Staffage und voller Namenssignatur; auch auf dem Deckel wiederholt sich die durch Figuren belebte Landschaft. Die letzte monogrammierte und von 1667 datierte Arbeit, die wir kennen, besitzt seit drei Jahren das Hamburgische Museum, nämlich einen größeren Deckelbecher mit umlaufender Ruinenlandschaft nebst Figürchen und abermals dem (diesmal nur ganz kleinen) Löffelholzwappen[2].

Die anderen signierten Schapergläser sind nicht datiert; einzelne von ihnen, die besonders vollendet sind, könnten den letzten drei Lebensjahren des Meisters entstammen, doch sind gewiß zahlreiche derselben auch gleichzeitig mit den bisher betrachteten Arbeiten entstanden, worauf Technik und Darstellungsinhalt hindeuten. Wieder sind es Ruinenlandschaften[3], vielfach am Wasser gelegen, auch ländliche Gehöfte, Mauern und Türme, alles mit der üblichen Staffage, die in verschiedenen Variationen wiederkehren. Das Berliner Schloßmuseum bewahrt einen monogrammierten Deckelbecher wie auch einen fußlosen Zylinderbecher dieser Art mit der vollen Namenssignatur. Ein verwandter Schwarzlot-Becher auf drei Füßen, auch mit dem Namen

---

[1] Einen ähnlichen Brunnen sehen wir bereits auf dem Gemälde von B. Breenbergh „Römische Ruinen" im Louvre (vgl. Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei III. S. 671).

[2] Direktor Viktor Schick, der bekannte Gläsermaler in Prag, teilt mir eben mit, daß er auch ein Schaperglas vom Jahre 1667 erworben habe, das sich früher im Besitze der Familie von Lewetzow befand.

[3] Zu keiner Zeit war die Ruinenliebhaberei, die uns schon auf den Holzschnitten von Urs Graf († ca. 1529), Nikolaus Manuel Deutsch († 1530) oder auf den Kupferstichen von H. S. Beham († 1550) wie auch etwa in den Hintergründen eines A. Elsheimer (1578—1620) begegnet, die sich aber von der romantischen Burgen- und Ruinenschwärmerei der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich unterscheidet, in der Malerei, Graphik und den von diesen abhängigen Gebieten verbreiteter als nach dem Dreißigjährigen Kriege, aber nicht nur in Deutschland — man erinnere sich etwa der Gemälde von J. A. Eismann (1634—98) oder auch G. Ph. Rugendas (1666—1742) in der Augsburger Galerie —, wo der furchtbare Krieg überall nur zu viel Vorbilder dafür geschaffen hatte, sondern auch bei den Holländern, wie bei David Teniers d. J. (1610—90), Frans de Hulst (1610—61) und vielen anderen; auch die italienischen Campagnaruinen, wie bei J. H. Roos (1631—1685), oder die größeren Ruinen eines G. P. Pannini (1695—1768) wären zu nennen, die jedoch auf anderen Voraussetzungen beruhten. Wenn Liselotte von der Pfalz in ihrem Brief vom 23. November 1720 versichert „Nichts graust mir mehr als ein ruiniert Schloß", so wird man ihr dies im Hinblick auf das Schicksal Heidelbergs nachfühlen können; aber gerade dieses „Grausen" bei der Betrachtung der jüngsten Vergangenheit muß die Popularität dieses Motivs gesteigert haben. Übrigens mag Schaper in seiner Wanderzeit zahllose solche Eindrücke gesammelt haben, obwohl wir auch bei ihm vornehmlich Kupferstiche oder bei Uferlandschaften auch Glasgemälde von Christoph Murer in Zürich als Grundlage werden vermuten dürfen; zudem greift er — was in Nürnberg nicht verwunderlich ist — bei seinen Uferlandschaften auf Darstellungen zurück, die uns schon durch A. Hirsvogel geläufig geworden sind, bei seinen Bauerngehöften auch auf Stiche nach holländischen Gemälden in der Art eines Pieter Molyn oder Jan van Goyen, eines Anton Waterloo oder Jakob Ruysdael.

„Joh. Schaper", war in der Sammlung von Geheimrat v. Schöller in Berlin; ein anderer, fußloser, leider kranker und gesprungener Becher mit dem Schapermonogramm ist aus dem Depot des Berliner Kunstgewerbemuseums in das Kunstgewerbemuseum von Düsseldorf gekommen; auch der voll bezeichnete Becher des Victoria and Albert-Museums von London[1] gehört in diese Gruppe. — Reicher sind jene Schapergläser, bei denen die übliche Ruinenlandschaft durch ein Wappenmedaillon unterbrochen wird, wie der monogrammierte Schwarzlot-Becher mit dem größeren Adlerwappen nebst zwei kleineren Begleitwappen der Auktion M. Pickert-Nürnberg[2] oder der mit dem vollen Namen bezeichnete bunte Becher mit dem Wappen der Augsburger Familie Amman in der Sammlung J. Mühsam in Berlin[3], der vielleicht mit dem früher in der Sammlung H. Felix in Leipzig befindlichen Exemplar[4] identisch ist. — Mitunter tritt die Staffage stärker hervor, wie auf dem monogrammierten Becher mit der Hirschjagd im Berliner Schloßmuseum (auf dem Deckel steht neben Weinlaub die Versicherung „Ich bleib dein guter Freund lebenslang") oder noch mehr auf dem, ebendaselbst befindlichen, mit „IOH. SCHAPER F. NORIMB." bezeichneten Ruinenlandschaftsbecher mit zwei größeren Pferden und sonstiger reicherer Staffage. Ein besonders reizvoller Becher der Sammlung Dir. Rosenberg in Berlin (1909) tauchte später in der Auktion Dr. H. Rose-Wiesbaden (Berlin, Lepke, Nov. 1919, Nr. 674) noch einmal auf: In einer Ruinenlandschaft vor einem Torbogen sieht man unter einem knorrigen Baum eine Hirtenidylle, nämlich den Mann, der Violine spielt, die Frau, die ihr Kind zur Musik tanzen läßt, nebst einer Zuschauerin, alles in Schwarzlot und Farben; die Signatur lautet: Joh. Schaper. — Der Zigeunerzug nach Callot, der uns schon auf dem vollbezeichneten Glase vom Jahre 1666 begegnete, wiederholt sich auf dem ebenfalls bunten, aber monogrammierten und undatierten Becher des Kunstgewerbemuseums in Leipzig, und ebenfalls große Kostümfiguren in der Art von W. Hollar — ausnahmsweise ohne landschaftlichen Hintergrund — bilden den Schmuck eines monogrammierten Deckelbechers im Berliner Schloßmuseum[5]. — Auch in der ehemaligen Sammlung des Freiherrn Carl von Rolas du Rosey in Dresden[6] werden drei monogrammierte Schaperbecher aufgeführt, darunter einer mit Schnittern und

[1] Abbildung in der Zeitschrift „Connoisseur" X, 1904, S. 28.

[2] Von zwei Seiten abgebildet im Auktionskatalog von Helbing in München, Oktober 1913, Nr. 665.

[3] Abrollung der Mantelfläche bei Robert Schmidt: Gläser der Sammlung J. Mühsam, S. 73.

[4] Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes im Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig, 1897, Nr. 904. Der Vorname der Signatur ist übrigens im Katalog irrtümlich ausgeschrieben, während er auf dem Glase, wie dies die Regel bildet, zu „IOH." abgekürzt ist.

[5] Abbildung bei Robert Schmidt: Das Glas (2. Auflage 1922), S. 216. — Schon F. Kugler zählt in seiner Beschreibung der Kgl. Kunstkammer zu Berlin 1838, S. 273, die damals daselbst befindlichen drei vollbezeichneten und drei monogrammierten Schaperbecher einzeln auf.

[6] „Catalog" dieser Kunstsammlung (Leipzig 1863) I, Nr. 2346, 2356 und 2358.

einem Mann, der eine Sense schleift, wieder mit dem obligaten Landschaftshintergrund. — Einer der schönsten Schaperbecher, mit „Ioh. Schaper F. Norimb." bezeichnet, deckellos, kam aus der Lanna-Auktion (II. Berlin, Lepke 1911, Nr. 840) in das Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart[1] (Abb. 2); er zeigt in Schwarzlotmalerei neben der üblichen Uferlandschaft mit Staffage noch in großen Figuren Jupiter in Gestalt der Diana bei der Nymphe Kallisto, und seitlich darüber in der Luft zwei fliegende Amoretten, die wir noch auf Fayence- und Porzellanhausmalereien wiederfinden werden. (Vergl. Abb. 51 und Farbentafel 25.) — Schließlich ist noch unter den signierten Schapergläsern der Becher auf drei gerippten Kugelfüßen im Museum von Heidelberg mit dem Brustbild des Kurfürsten von der Pfalz, Carl Ludwig („Carolus Ludovicus elector Palatinus," 1648—80) nach dem großen Stich von Waldtrich zu nennen; er ist monogrammiert und in Schwarzlot gehalten; die eingekugelte Verkleinerungslinse, die schon wegen des sie umschließenden gemalten Rebenkranzes nicht etwa als eine spätere Zutat aufgefaßt werden kann, gibt eine interessante Aufklärung darüber, mit wem Schaper bei seiner Hohlglasdekoration in Wettbewerb treten wollte; es sind dies die ebenfalls Nürnberger Glasschneider Heinrich Schwanhardt († 1693) und Hermann Schwinger († 1683), die in ihrer Technik die gleichen Motive verarbeiteten und sich auch die kleine Kugelung — bei den Landschaftsbildern gewöhnlich die Sonne — nicht entgehen zu lassen pflegten. — Verwandt mit dem letztgenannten Heidelberger Glase ist der Pokal mit den vier männlichen Brustbildern von 1666 im Berliner Schloßmuseum oder der Schaperbecher des Hessischen Landesmuseums von Kassel, der in einem Medaillon das Brustbild des Mainzer Kurfürsten Johann Philipp von Schönborn († 1673) in Schwarzlotmalerei aufweist und auf

3. Fayencekrug, bezeichnet von J. Schaper; Nürnberg 1665. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Lichtdrucktafel-Abbildung von zwei Seiten im Jahresbericht der genannten Anstalt, 1911. Die erste Veröffentlichung befindet sich im 968. Katalog von R. Lepke in Berlin, nämlich gelegentlich der Auktion J. A. Lewy, 1894 (Nr. 63), aus welcher Sammlung das Stück in die Lanna-Sammlung kam.

der Rückseite abermals eine Kugelung zeigt, die durch Glasschnitt zu einer Sonnenblume gestaltet ist. Aber damit sind wir bereits bei den nicht signierten Schapergläsern angelangt, von denen die öffentlichen und privaten Sammlungen namentlich Deutschlands wie verschiedene Schlösser, besonders in Franken, recht zahlreiche Beispiele besitzen, die weiter zu verfolgen uns hier jedoch zu weit führen würde. Biblische und mythologische Stoffe, Reiterkämpfe und Jagden (die allerdings erst von den Nachfolgern zum Lieblingsthema ausgebildet wurden), Bauern- und Hirten-Darstellungen, dann wieder Wappen, besonders von Nürnberger Geschlechtern, Panoramen von Nürnberg und anderen fränkischen Landschaften, namentlich aber die Phantasielandschaften mit Ruinen oder Bauernhäusern am Ufer oder der charakteristische Brunnen kehren immer wieder. Da aber auch verschiedene Nachfolger und Nachahmer Schapers noch Jahrzehnte in ganz derselben Richtung weitergearbeitet haben, und manche Arbeiten derselben, obwohl sie auch sehr zart ausgeführt sind, wie schon die Jahreszahlen verraten oder sonstige Beziehungen ergeben, erst nach 1670 entstanden sind, ist die Grenze zwischen Schaper und seinem Kreis nicht immer leicht zu ziehen. Die meisten zu derben, übermäßig dicht gemalten, nicht radierten Schwarzlotmalereien, z. B. die meisten Symbole und Embleme mit lateinischen oder deutschen Umschriften, alle groben Säuferdarstellungen und ähnlichen Humor- oder gar obszönen Szenen — wobei es gleichgültig ist, ob die Farbe mehr einen Sepiaton aufweist oder, tiefschwarz, fast ins Bläuliche fällt — wird man den Nachfolgern zuzuweisen haben; auch die Ausbreitung der Goldhöhung[1], die Schaper auf Gläsern fast nie, auf Fayencen nur ganz diskret verwendet, fällt in die nachfolgenden Jahrzehnte; und selbstverständlich haben alle geschliffenen, namentlich facettierten Gläser, die man früher auch Schaper zuteilen zu dürfen glaubte[2], mit diesem gar nichts zu tun, sondern gehören zum größten Teil zu der Porzellan-Hausmalergruppe Preußler, um 1720—40[3]; verschiedene Datierungen nach 1670 geben uns in dieser Hinsicht auch einige Fingerzeige[4].

---

[1] Noch weniger wäre es gestattet, eine intensive Vergoldung der ganzen Innenseite eines Schwarzlotbechers — auf drei Kugelfüßen, mit der Darstellung eines Bärenführers in einer Landschaft; in der Sammlung F. Neuburg in Dresden — auf Schaper zurückzuführen; es handelt sich vielmehr in diesem Falle um die nachträgliche schmückende Zutat eines alten Nürnberger Bechers aus dem Schaperkreise, um einen interessanten, aber vereinzelt gebliebenen Versuch, die Schwarzlotmalerei im auffallenden Lichte besser herauszuheben.

[2] Carl Friedrich, Altdeutsche Gläser (Nürnberg, 1884) S. 161 behauptet noch irrtümlich, ein ausgesprochenes facettiertes Preußlerglas mit zwei Callotfiguren wäre „sicher aus der Hand Schapers" hervorgegangen.

[3] G. E. Pazaurek, Gläsersammlung des Nordböhm. Gewerbemuseums (Leipzig 1902), S. 8.

[4] Die beiden unsignierten Gläser des Berliner Schloßmuseums von 1666, nämlich der bunte Becher mit der Ruinenlandschaft nebst Schiffen und besonders der interessante Hohlpuffenpokal mit den vier Porträtköpfen, sind noch als Werke Schapers anzusprechen; bei dem Becher von 1670 im Prager Kunstgewerbl. Museum ist dies trotz des obligaten Brunnens bereits fraglich. Der Becher mit den drei Landschaftsmedaillons von 1675 im Berliner Schloßmuseum ist schon viel ängstlicher gemalt, der kranke Becher mit den zwei Wappen von 1678 im Prager Kunstgew. Museum und das bessere Wappen-

Die Schapergläser stellen den letzten Versuch dar, die im Laufe des 17. Jahrhunderts durch die Proletarisierung der Emailmalerei herabgekommene Hohlglasmalerei gewissermaßen zu retten und gegenüber dem — und zwar gerade auch in Nürnberg — sieghaft auftretenden Glasschnitt auszuspielen, ein Kampf, den die Malerei nach verhältnismäßig kurzer Zeit als aussichtslos aufgeben mußte, um erst im 19. Jahrhundert mit neu gesammelten Kräften erfolgreich darauf zurückzukommen und gerade Schapers Grundsätzen von der Malerei für das durchfallende Licht zu neuen Erfolgen zu verhelfen. Anders verhält es sich mit Schapers Malerei auf keramischer Grundlage. Auch hier galt es, an Stelle recht grober, schon in den Anfängen erstarrender Fabrikmalerei eine höfisch kultivierte, wenn auch für die zunächst zur Verfügung stehenden Zinnglasurscherben etwas überzierliche Miniaturmalerei zu setzen, aber zugleich die feine Schwarzlotradierung mit einer niemals aufdringlichen Goldhöhung auch für das auffallende Licht einzuführen. Und dieser Versuch, der für Schaper nichts anderes war, als eine naheliegende, keineswegs etwa durch ein Mittelglied von Milchglas[1] herbeigeführte Übertragung ganz derselben technischen und künstlerischen Elemente auf einen anderen, ebenfalls mit dem Muffelfeuer rechnenden Malgrund, ist nicht minder gelungen. Ja, als an Stelle der Fayence das Schaper leider noch nicht zur Verfügung stehende, ungleich vornehmere Porzellanmaterial getreten war, blieb die miniaturartige Feinmalerei auf

---

glas von 1679 in der Stuttgarter Altertümersammlung wären lange nicht fein genug, und die Engel auf dem Kardinalglas von Friedrich von Hessen (1671—82) im Schles. Museum von Breslau wären für Schaper erst recht schon etwas böse. Auch das Adler-Wappenglas mit Landschaft aus der Nachlaß-Auktion von M. Pickert-Nürnberg von 1913 (Abbildung in der Zeitschrift „Cicerone" V, 1913, S. 701) ist nu als eine Werkstatt- oder Nachfolgerarbeit anzusprechen.

[1] Die Schwarzlotmalereien auf Milch-, Bein- und Opalglas (denen sich erst im 19. Jahrhundert noch, natürlich nicht eingebrannte, Schwarzlotbildchen auf Hornbechern anschließen), sind zeitlich nicht vor die betreffenden Fayencen zu setzen, sondern folgen diesen erst nach, wie ja das Beinglas stets mit besonderer Vorliebe keramische Vorbilder kopierte und sich als ihr billigerer und meist viel schlechterer Ersatz anbot. Das älteste, mir bekannte, schwarz bemalte Opalglas (mit dem Spruch „Bey Junck Trauben vndt kuhlen wein, soll man Frisch vnd Frölig sein") von 1680 steht im Museum von Linz a. d. D. — Dem derb bemalten Opalglasbecher mit Uferlandschaft, Reiter, Schiff und dem Spruch „Trinck mit Freuden, halt dich bescheiden" von 1686 aus der Sammlung Eichinger in Ansbach (1912) begegnen wir noch zweimal bei Berliner Lepke-Auktionen, und zwar von Salomon-Müllerhartung 1913, Nr. 571, und bei der 1710. Restauktion 1914, Nr. 920, während die beiden Opalglasbecher mit dem AS-Monogramm zwischen Palmenzweigen von 1696 im Münchner Nationalmuseum nicht als Keramik-Surrogate anzusprechen sind. — Unter Schapereinfluß stehen dagegen noch einige, noch dem 17. Jahrhundert angehörige Beingläser, wie die goldgehöhte vierseitige Flasche auf der Veste Koburg (Edinburg-Sammlung) mit Apollo, Mars, Minerva und Merkur, der Becher mit David und Saul im Landesmuseum von Kassel, der Becher auf drei Traubenfüßen mit der Schäfergesellschaft (dabei auch großer Brunnen) im Bayer. Nationalmuseum von München oder der geschweifte Stangenbecher mit Fuchswappen und derber Uferlandschaft im Städtischen Museum von Erfurt. — Keine Schwarzlotmalerei, aber doch unter Schaper-Einfluß ist auch noch der Beinglaskrug mit der fein gemalten Burglandschaft in Blau-Camayeu im Kunstgewerbe-Museum von Köln, während sich andere, etwas spätere Beinglasarbeiten an sonstige keramische Vorbilder halten, wie die fünf bunt bemalten, zusammengehörigen Vasen in Oranienbaum bei Dessau mit Chinoiserien, Fabeltieren, Vögeln, Blumen und Insekten an Fayencefabrik-Muster. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ist aber die Schapermalerei auf Beinglas nachweisbar, wie der Henkeltopf von 1795 im Wiener Österr. Museum beweist, während das 19. Jahrhundert, statt Beinglas heranzuziehen, die Schwarzlotlandschaften lieber auf der Innenseite des farblosen Glases mit weißem Emailgrund hinterlegt.

Glasur gegenüber der derberen Unterglasur-Malerei die Siegerin, so daß man Schaper nicht einmal ganz gerecht wird, wenn man ihn nur als den Vater der gesamten deutschen Hausmalerei in der Keramik bezeichnen wollte, da sein Einfluß, wenn auch indirekt, später auch auf die Fabrikmalerei übergriff. Dies müssen schon seine Zeitgenossen und deren unmittelbare Nachfolger empfunden haben, daher die Wertschätzung der Schaper-Fayencekrüge, die wegen der schwierigen Beschaffung der Gefäße von auswärts natürlich viel rarer waren als seine Gläser und nicht selten in vergoldetes Silber oder wenigstens vergoldetes Kupfer montiert wurden, eine Auszeichnung, die den Fabrikfayencen fast nie zuteil wurde.

Ich kenne nur etwas über ein Dutzend signierte, darunter nur zwei datierte Schaper-Fayencekrüge[1] und eine signierte Fayenceschüssel von Schaper, denen sich aber noch, wie bei den Gläsern, einige wenige unsignierte Arbeiten anschließen. Schon von 1663, also bereits zwei Jahre nach der Gründung der Fayencefabrik von Hanau, die für die ersten Arbeiten den unbemalten Scherben zur Verfügung stellen mußte, ist der breite birnförmige Krug mit Nürnberger Silberfassung (R² 3263) in der Sammlung Dr. W. v. Dallwitz in Berlin datiert und mit dem gleichen IS-Monogramm wie die Gläser bezeichnet. In einem von einer wurmförmigen Flatterbandschleife, die gerade auf den Schaper-Fayencen häufig wiederkehrt, bekrönten Rundmedaillon sehen wir da die obligate Schaper-Landschaft, sogar mit demselben, von den Gläsern geläufigen Brunnen, der auch in der Burgruinenlandschaft auf dem zweiten datierten, mit dem vollen Namen bezeichneten birnförmigen Krug von 1665 wiederkehrt, der aus der Auktion M. Seligmann-Köln[2] in das Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart kam (Abb. 3). Der querelliptische, goldgetupfte Rahmen mit den vierteilig angeordneten goldgehöhten Fruchtbüscheln ist breiter und schwerer als bei den anderen Krügen, mit Ausnahme der noch schwereren Mascaron-Volutenkartusche auf dem monogrammierten, ebenfalls birnförmigen, auch nicht montierten Krug der Demmin-Sammlung im Museum von Wiesbaden[3]; hier ist wieder eine landschaftliche Darstellung eingeschlossen. Die Regel aber bilden Blattkranzrahmen mit schmalen Flatterbändern, auch in Verbindung von Gehängen, Masken oder Fruchtbüscheln mit diskreter Goldhöhung, wie sie z. B. die drei zarten Ruinenlandschaften auf den ebenfalls breiten Birnkrügen der

[1] Wenn August Demmin, Beschreibendes Verzeichnis seiner Sammlungen (Leipzig 1882) von „ungefähr dreißig Stück", die bekannt sein sollen, spricht, so meint er damit höchstens auch die übrigen Nürnberger Hausmalerkrüge, oder aber zählt er Fälschungen mit.

[2] Auktionskatalog M. Seligmann, bei H. Helbing, München 1917, Nr. 3. — Kl. Abb. im Katalog: Eine bessere Abbildung im Bericht des Landes-Gewerbemuseums von Stuttgart über die Jahre 1916—21, S. 14, wie in der Zeitschrift „Cicerone" 1917, S. 30.

[3] Unzulängliche Abbildung in A. Demmin, Beschreibendes Verzeichnis seiner Sammlungen, S. 25.

Fayencekrug, bezeichnet von J. Schaper; Nürnberg, um 1665.
Sigmaringen, Fürstl. Museum.

Emailmontierter Fayencekrug, bezeichnet von J. Schaper; Nürnberg, um 1665.
London, Victoria and Albert-Museum

ehemaligen Sammlung Minutoli in Liegnitz (mit dem I S-Monogramm[1]), ferner im Bayerischen Nationalmuseum in München[2] und im Hohenzollernmuseum von Sigmaringen (Tafel 1), die beiden letzteren mit der vollen Namensignatur „IOH. SCHAPER", umschließen; der erste dieser Krüge, der aus der Prager Lanna-Sammlung stammt, hat eine neue Silberfassung, während der zweite, mit vergoldeter Kupferfassung, bei den hängenden Fruchtbüscheln auch noch die eisenrote Farbe heranzieht. Ähnlich ist auch der im Victoria and Albert-Museum (Marryat-Collection) von London[3] befindliche, in Maleremail montierte, voll signierte Krug mit der Uferlandschaft im Rundmedaillon (Tafel 2), sowie der zinnmontierte, monogrammierte Krug mit der Landschaft im Eichenlaubrahmen mit Löwenfratzen und Fruchtbüscheln im Museum von Sèvres (Nr. 2121[4]). — Auch auf dem zinnmontierten, voll bezeichneten Enghalskrug der ehemaligen Sammlung Erzherzog Ludwig Victor[5] sehen wir die Ruinenlandschaft mit Staffage in einem kreisrunden, schmalen Blattrahmen, der mit Bändern und Früchten umwunden, aber — zum Unterschied von der Schwarzlotlandschaft und den Schwarzlot-Fruchtbüscheln auf der Schulter — in Eisenrot gehalten ist. — Andere, einfachere, aber auch mit dem vollen Künstlernamen bezeichnete birnförmige Krüge, wie das zinnmontierte Stück der Sammlung Dr. List in Magdeburg (Abb. 4) oder der interessantere, in vergoldetes Kupfer montierte Krug mit dem Panorama von Augsburg, der aus der Auktion Emden-Hamburg[6] in die Sammlung von Geheimrat Passavant in Frankfurt kam, verzichten auf eine Medaillonumrahmung und ordnen das Panorama umlaufend um den Bauch an, wobei das letztere Exemplar darüber noch das Stadtwappen und zu dessen Seiten je ein leicht eisenrot schattiertes Spruchband („Augusta Vindelicorum" — „Mundi oculus et auriga") bringt. Auch der silbermontierte und mit Namen signierte Birnkrug im British Museum von London (Abb. 5)[7] zeigt die Ruinenlandschaft mit Staffage in umlaufender Weise, ohne weitere Zutaten, aber diesmal in stumpfem Rot.

Gegenüber den Landschaftsdarstellungen treten andere Stoffe erheblich zurück, ja sie sind gewissermaßen auch Landschaftsbilder, bei denen nur die Staffage — wie man

[1] Köln (Heberle, 1875); Auktion Minutoli, Nr. 709.

[2] Abbildung im Katalog der 2. Lanna-Auktion (Berlin, Lepke 1911, Nr. 611).

[3] Abbildung bei F. Litchfield: Pottery and porcelain (1900) S. 165. (Eine Fabrik von Harburg, die hierbei konstruiert wird, existierte nie.) Vgl. auch W. Chaffers Marks and Monograms, London 1891, S. 283.

[4] Brongniart (S. 165, Nr. 25) vermag die Erzeugungsstätte und den Künstler noch nicht anzugeben; bei Garnier, Catalogue du Musée Céramique D (1897) S. 505, Nr. 1468, wird bereits Nürnberg und Schaper genannt.

[5] Wien, Dorotheum, 24. Oktober 1921, Nr. 182; kl. Katalogabbildung auf Tafel VI. Der Verkaufspreis betrug ohne Aufschlag eine halbe Million Kronen. — Da hier bereits Frankfurter Fayence zugrunde liegt, werden wir diesen Krug, der inzwischen in die Sammlung F. Neuburg in Dresden gelangt ist, zu den spätesten Arbeiten Schapers zu zählen haben.

[6] Sammlung Hermann Emden-Hamburg; Berlin, R. Lepke, 1908, Nr. 190, mit leider zu kleiner Abbildung.

[7] O. Riesebieter, Die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts (Leipzig, Klinckhardt & Biermann, 1921), S. 81, Abb. 94.

dies auch schon auf einigen Gläsern beobachten konnte — etwas größer gehalten ist. Charakteristisch hierfür ist der fein bemalte, aber schlecht erhaltene birnförmige Krug mit der Taufe Christi, der aus dem Museum von Sigmaringen in die Sammlung Riesebieter in Oldenburg[1] gekommen ist; auch hier umgeben Flatterbänder das mit drei Engelsköpfen geschmückte, querelliptische Bild; außer Schwarzlot sind noch Spuren von Eisenrot und Gold erkennbar; die Signatur besteht aus dem I S-Monogramm mit dem Zusatz NVRMBERG. — Ja sogar von Sprüchen begleitete Embleme, die in den folgenden Jahrzehnten eine große Rolle spielen[2], hat Schaper auch schon selbst auf Krüge, wahrscheinlich auch auf Glasbecher gemalt, wie der monogrammierte Birnkrug (mit bläulicher Fayenceglasur) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg[3] beweist; die drei Medaillons in zweierlei Schwarz mit Goldrändchen, aber ohne Goldhöhung zeigen in fein radierter Malerei a) zwei Wolkenhände, die ein Herz halten, mit der Umschrift „Ein Hertz vol Lieb vnd trev", b) im größeren Mittelmedaillon, das oben eine Löwenmaske, unten ein Einhornwappen im Fruchtkranz aufweist, einen Springbrunnen mit „Ein kvhler Trvnck darbei" und c) im rechten Medaillon einen Baum mit Singvögeln und „macht Sorg vnd vnmvth frey"; daneben ist, um einen kleinen Glasurfehler zu verdecken, eine Fliege aufgemalt, womit Schaper der ganzen nachfolgenden Keramik ein beliebtes Rezept gab, das immer wieder benutzt wurde. — Neben den Krügen hat Schaper aber auch sonstige Fayencen in ähnlicher Weise dekoriert, wie die mit seinem Monogramm versehene achtteilige Fächerschüssel beweist, die 1902 in der Sammlung Saly Fürth zuerst zum Vorschein kam[4], 1906 gelegentlich der Nürnberger Jubiläumsausstellung[5] im Besitz des Kunstmalers Wilhelm Clemens, damals in München, später in Köln, wieder auftauchte und mit dessen Sammlung 1922 an das Kunstgewerbe-Museum der Stadt Köln kam[6]. Die übliche Ruinen-Uferlandschaft ist hier in Eisenrot gemalt, der umgebende Fruchtkranz in Schwarz mit Goldhöhung; aber die Malerei beschränkt sich nur auf den Mittelboden, während die acht Randteile ganz weiß gelassen wurden.

---

[1] Abgebildet von O. Riesebieter a. a. O., S. 81. — Die spätere Silbermontierung dieses leider stark abgewetzten Kruges trägt die Würzburger Marke.

[2] Dieser Dekor muß im Zusammenhange mit den damals ungemein beliebten „Gesprächspielen" betrachtet werden, wie sie die Sprachgesellschaften, in erster Reihe die Nürnberger Pegnitz-Schäfer, mit Vorliebe pflegten. Für solche deutsche und lateinische Sprachscherze und Spielereien aller Art bilden die mit Schwarzlot bemalten Fayencen und Gläser des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts eine ausgiebige, von der Literaturgeschichte noch gar nicht beachtete Fundgrube.

[3] Kleine Abbildung bei August Stoehr, Deutsche Fayencen (Berlin, R. C. Schmidt & Co., 1920), S. 297.

[4] Düsseldorf, Kunsthistorische Ausstellung 1902, Nr. 2629. (Ohne Abbildung.)

[5] Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg, 1906, Nr. 600. (Ohne Abbildung.)

[6] Max Creutz in der Zeitschrift „Cicerone" XIV, 10. Mai 1922, mit Abbildung S. 422.

Daß neben diesen signierten Fayencen auch manche anderen in Schwarzlotmalerei oder in Eisenrot mit zurückhaltender Goldhöhung auf Schaper selbst zurückzuführen sind, unterliegt keinem Zweifel; hier sei nur auf den schönen Birnkrug in vergoldeter Nürnberger Silberfassung hingewiesen, der aus dem Besitz des Herzogs von Sachsen-Altenburg in das Berliner Schloßmuseum kam[1]; sowohl die große, in schwarzbraunem Tone gehaltene Ruinenlandschaft am Wasser nebst Staffage wie der diese umschließende, querelliptische Rollwerkrahmen mit vier Masken tragen in jedem Strich des Pinsels und der Radiernadel den Charakter der bestbeglaubigten Arbeiten des Meisters, so daß man an keinen seiner Nachfolger denken kann. Aber man wird mit den Zuteilungen vorsichtig sein müssen, da die meisten der nicht gerade seltenen, schwarz und mitunter auch eisenrot bemalten Fayencen bei genauerer Prüfung viel mehr Beziehungen zu seinen Nachahmern aufweisen, die für uns allmählich aus dem Nebel schärfer hervortreten.

[1] Publiziert von Robert Schmidt im „Cicerone", 1911, S. 913.

4. Fayencekrug, bezeichnet von J. Schaper; Nürnberg, um 1665. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

5. Fayencekrug mit roter Ruinenlandschaft, von J. Schaper; Nürnberg, gegen 1670. London, British Museum.

Seinen Zeitgenossen mag ja der etwas kleinbürgerliche, aber offenbar gut deutsche Schaper sehr konservativ erschienen sein. Von der italienischen Barocke weiß er so gut wie nichts oder will von ihr nichts wissen; und auch um die Existenz seines allmählich tonangebenden französischen Zeitgenossen Jean Lepautre (1618—1682) scheint er sich herzlich wenig bekümmert zu haben; kaum daß er einige Züge von zwei, wenigstens zum Teile gleichzeitigen Meistern, J. Callot († 1635) und W. Hollar († 1677), verwertete. Wäre er von Haus aus nicht Glasscheibenmaler, sondern Keramiker gewesen, hätte er sich vielleicht eher veranlaßt gesehen, der immer deutlicher betonten Chinamode, die damals Delft und bald darauf auch Rouen mit dem größten Erfolge übernahmen, eine weniger ehrwürdige und doch auch gut deutsche Dekoration gegenüberzustellen. Immerhin aber bleibt Schaper in seiner kleinmeisterlichen Miniaturmalerei, deren Sorgfalt von niemandem übertroffen wurde, gerade für uns Deutsche eine besonders sympathische Erscheinung, die wir just im Hinblick auf die Wollen und Können gut in Einklang bringenden Leistungen mit Recht lieben und schätzen.

2. Schapers unmittelbare Nachfolger.

Selbst als nach Hanau noch Frankfurt als Fayenceproduktionsstätte hinzugetreten war, mag es nicht leicht gewesen sein, unbemalte Krüge in größerer Zahl zu erhalten, da doch den Fabriken daran gelegen sein mußte, nicht allzuviele Halbfabrikate abzugeben, vielmehr den Verdienst für die Malerei auch selbst einzustecken, so daß sie, wenn auch nur gelegentlich, doch auch neben der Scharffeuermalerei die Muffelfarben mit zu verwenden anfingen, ohne jedoch in ihren Leistungen dieser Art die Hausmaler erreichen oder gar übertreffen zu können; denn diese beherrschten als gelernte Glasmaler die Radiernadel viel besser, oder aber sie waren als Emailmaler in der Bereitung und Verwendung der Farben den Fabriksmalern sehr bedeutend überlegen. Zunächst wurde aber in Nürnberg nach Schapers Vorbild die Schwarzlotmalerei mit Vorliebe gepflegt; erst ein Jahrzehnt nach Schapers Tode gelang es, auch eine reiche Farbenpalette von solcher Leuchtkraft zu erzielen, daß fast sämtliche Fayencefabriken selbst noch im 18. Jahrhundert nichts Ebenbürtiges zu bieten vermochten.

Der Schwarzlotmalerei aber ist im allgemeinen die Geduld und Sorgfalt abhanden gekommen, die Schaper fast allen seinen Arbeiten in so hohem Maße widmete, um dadurch das zu ersetzen, was ihm an künstlerischer Schwungkraft und abwechslungsreichen Einfällen abging. Gerade das, was diesem Meister fehlte, haben seine Nachahmer vielfach erst recht nicht, so daß die meisten Schwarzmalereien nach 1670 nicht als ein Fortschritt bezeichnet werden können. Dies fällt uns sowohl bei den Trinkgläsern auf als auch bei den Fayencen, die — wie man in einigen Fällen feststellen kann — wieder nach dem Vorbilde Schapers mehrfach vom gleichen Meister gemalt worden sind. Ohne uns hier mit den zahllosen, in der Mehrheit auf Nürnberg zurückgehenden „Schapergläsern“ der letzten drei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts näher befassen zu können[1], sei lediglich auf die besten derselben hingewiesen, die entweder das Nürnberger Panorama oder Nürnberger Wappen ganz in der Art Schapers zeigen[2]. Da weder die Gläser noch die Fayencen in ihrer überwiegenden Mehrzahl Signaturen

[1] Eine große Anzahl derselben sah man vereinigt auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung von Nürnberg, 1906; vgl. Katalog der historischen Ausstellung Nr. 664ff., zum Teile aus dem Besitze Altnürnberger Geschlechter (wie Löffelholz, Ebner, Stromer), zum Teil aus der Sammlung H. Walraff; leider brachte der Katalog keine einzige Abbildung aus dieser Gruppe.

[2] Die besten Exemplare besitzen das Schloßmuseum in Berlin, das Germanische National-Museum in Nürnberg oder das Cluny-Museum in Paris.

oder auch nur Datierungen aufzuweisen pflegen, ist eine Zuteilung an einzelne Meister größtenteils unmöglich. Wir kennen zwar — nach Hampes Feststellungen — eine Anzahl von Nürnberger Glasmalern jener Zeit, denen wir sowohl Hohlgläser als auch Fayencen zutrauen würden, aber die Glaserzunft verzeichnet in ihren Akten nur das auf das Glaserhandwerk Bezügliche und nimmt von künstlerischen Äußerungen ihrer Genossen keine Notiz. Wenn auch der Glasmaler Hans Unverdorben († 1653) als zu früh hier ganz ausscheidet, so wüßten wir doch gerne Näheres über Ferdinand Wald (Meister seit 1647, † 1675), den Lehrer und Schwiegervater von Abraham Helmhack, oder über den jedenfalls mit Schaper zusammenhängenden Joh. Daniel Drezel († 1671), ferner über Georg Guttenberger in Wöhrd bei Nürnberg (Meister 1659, † 1686), der sich — nach Doppelmayr — im Glasmalen „bei vielen beliebt gemacht", überdies auch der Lehrmeister von J. L. Faber gewesen wie des Hieronymus Stengel, der ebenso wie Bernhard Stengel (Meister 1692, † 1744) Glasmaler in Nürnberg war; auch der letzte Nürnberger Glasmaler Herbst[1], später Meßner an der Marienkirche, der ein Schüler Helmhacks war, mit dem Vornamen Thomas hieß und am 15. Juni 1700 in Nürnberg Meister wurde[2], ist für uns vorläufig nur ein leerer Name; welche von den Schwarzlotmalereien auf Glas und Fayence auf einen der genannten Meister zurückgehen, bleibt eine offene Frage; daß solche und andere Glasmaler, ja auch sonstige freie Künstler, die an den Schwarzlotgläsern beteiligt sind, ihre Namen lieber unterdrücken mochten, ist leicht erklärlich; fanden doch Stücke, die unter dem Namen „Schaper" auf den Markt kamen, sicherlich leichter Absatz und besseren Erlös, weil eben Schaper in seiner nur kurzen Lebenszeit und seiner niemals schleuderhaften, daher sicherlich langsamen Produktion der Nachfrage kaum genügt haben wird.

Trotzdem finden sich auf einigen Schaper-artigen Gläsern und Fayencen, deren Betrachtung man nicht gut voneinander trennen kann, mitunter auch Monogramme, manchmal auch Jahreszahlen aus den letzten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die uns einzelne Persönlichkeiten unter den Nachfolgern, zunächst Nachahmern, erkennen, wenn auch nur ganz selten auch benennen lassen[3]. Derjenige, der sich von allen am engsten an Schaper anschließt, ist der Monogrammist IC oder CI (das I ist in das C in derselben Weise eingesteckt, wie bei Schaper das I in das S). Von ihm stammt der

[1] Joh. Ludwig Fischer: Handbuch der Glasmalerei (1914) S. 170, nach Murr.

[2] Freundliche Feststellung von Dr. Fries vom Germanischen Nationalmuseum aus dem „Meisterbuch" im Nürnberger Stadtarchiv. — In den Akten der „Glaserlade" im Germanischen Museum ist sein Name, nach der Mitteilung von Dir. Dr. Th. Hampe, nicht zu finden.

[3] Das im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum verwahrte Gesellenbuch der Nürnberger Glasergesellen (8°) enthält zahllose Namen auch aller nur durch Nürnberg durchreisenden fremden Gesellen, beginnt aber erst mit dem Jahre 1697, so daß es für diese Untersuchungen leider nicht in Betracht kommt.

kugelbauchige Fayencekrug bei Regierungsrat Rob. Stübchen-Kirchner in Wien (früher Teplitz; Abb. 6) mit der Schaper-Ruinenlandschaft in dem Rollwerk-Maskenrahmen mit den Früchten und Fadenbändern, wie wir dies auch bei Schaperkrügen wiederfinden, auch ebenso sorgfältig radiert, nur viel dichter, gehäufter; der Fruchtkranz läuft in zahllose Blättchenzweige aus, die auch die drei Fruchtbüschel am oberen Rande umgeben; die Wappen mit der großen Krone erinnern an die ersten Helmhackarbeiten, die noch unter Schapers Einfluß entstanden sind. Wer der Monogrammist I C war und ob er überhaupt in Nürnberg lebte, entzieht sich unserer Kenntnis[1]. Jedenfalls sind Schwarzlotmalereien schon im 17. Jahrhundert auch anderwärts entstanden, wie z. B. der Zylinder-Glashumpen des Schlesischen Museums in Breslau (Nr. 6328), der mit den bekannten Nürnberger Arbeiten nichts gemein hat[2]; die Darstellung, die auf B. Breughel (1568[3]) zurückgeht, zeigt, von lateinischen Zitaten des hl. Augustinus begleitet, einen Betrunkenen, der in einen Schweinestall gesperrt wird. In Schlesien, nämlich in der ehemaligen Minutoli - Sammlung von Liegnitz, befand sich auch der 1886 mit der Sammlung Felix-Leipzig (Nr. 164) versteigerte (aus der Art geschlagene) Glasbecher

6. Fayencekrug vom Monogrammisten I C, um 1670—80. Wien, bei Regierungsrat Stübchen-Kirchner.

[1] Ein verwandtes, aber doch mehr als I in einem G zu deutendes Monogramm dieser Zeit finden wir auf zwei Hinterglasmalereien, nämlich einer Batrachomyomachie von 1684 im Wiener Hofmuseum und einem Bauernbild von 1698 in der ehemaligen Sammlung Victorie Weithner in Prag II. Kalte Hinterglasmalereien und eingebrannte Malereien auf Glas wären, in derselben Hand vereinigt, nicht befremdend; auch die Spengler in Konstanz haben beides nebeneinander gepflegt. Die Art der Malerei aber stimmt nicht ganz zusammen. Übrigens ist der Meister I G oder G I bisher auch nicht bekannt. Man könnte etwa an den aus Utrecht stammenden Glasmaler und Ätzkünstler Gerhard Janssen denken (1636—1725), der in Wien starb. — Eine Deutung des obigen Monogramms auf Jörg Guttenberger von Nürnberg erscheint mir zu gewagt, ebenso auf den Maler Johann Anton Graff in Nürnberg, den Schwiegersohn des älteren Merian.

[2] Abgebildet bei E. v. Czihak: Schlesische Gläser (Breslau, 1891) S. 113, wo auch die ausführliche Beschreibung; die der Darstellung zugrundeliegende Vorlage bezeichnet Czihak als ihm „unbekannt".

[3] Abbildung z. B. in Rob. Breuers Zeitschrift „Kunstfreund", Juni 1915, S. 271.

mit dem von niederdeutschen Versen begleiteten Pommerschen Edelmann nach einer, nach dem Kostüm zu schließen, ebenfalls gegen hundert Jahre älteren Vorlage. Und mit Schlesien hängt auch das dem Schaperkreis näherstehende Zylinderglas mit dem Wappen des Kardinals von Breslau Friedrich von Hessen (1671—82) im Schlesischen Museum von Breslau (Nr. 4302) zusammen, — alles Arbeiten, die, wie auch etwa die schwarzlotbemalten Kurfürstenhumpen[1], mit den späteren schlesischen Preußlerarbeiten ebensowenig zu tun haben wie mit Nürnberg.

Dagegen mag der Monogrammist J. Sch., der einen großen Glasbecher auf drei Füßen mit der Darstellung der Vogelstellerei in matt und trocken aufliegender Schwarzlotmalerei in der Sammlung F. Neuburg-Dresden (früher Dr. Spitzner-Dresden) bezeichnet, auf Nürnberg zurückgehen; das Monogramm auf Schaper selbst deuten zu wollen, wäre aber aus stilistischen Gründen unstatthaft.

Während es einen damaligen Glasmaler Heinrich Huober[2] überhaupt nicht gibt, müssen wir uns um so mehr mit Johann Keyll[3] beschäftigen, obwohl bisher nur Gläser, nicht Fayencen, mit seiner Signatur aufgetaucht sind. Im Berliner Schloßmuseum steht ein etwas mager, aber sauber ausgeführter Becher auf drei Kugelfüßen[4], der in Schwarz-

7. Paul-Imhoff-Glasbecher von Johann Keyll; Nürnberg 1675. Berlin, Schloßmuseum.

[1] Kurfürstengläser in Schwarzlotmalerei, aber schon aus dem 18. Jahrhundert — z. B. im Österr. Museum von Wien (Abb. bei B. Bucher, Glassammlung, Tafel IX) oder in der Berliner Lepke-Auktion Nr. 1850, vom Mai 1920, Nr. 255 — haben auch weiße oder schwarz-weiße, emailbemalte Gegenstücke, z. B. von 1691 in der ebengenannten Lepke-Auktion 1850, Nr. 241, im Kunstgewerbemuseum von Düsseldorf (Jahresbericht 1912) oder (mit 10 Reitern, einschließlich Hannovers) in der Edinburg-Sammlung der Veste Koburg. — Aber auch Schwarzlot-Landschaften findet man auf alten, nicht Nürnberger Gläsern; ein Hauptstück dieser Art (das ich aber nur aus einer Photographie kenne, daher für das Alter der Malerei nicht einstehen kann) war auf der Gläserausstellung des Kunstindustriemuseums von Kopenhagen 1921, Nr. 86, aus Kopenhagener Privatbesitz zu sehen, nämlich ein Stangenglas mit umgelegtem Spiralfaden, das unter dem Mundrand umlaufend das Panorama von Hamburg zeigt.

[2] Dieser wurde irrtümlich von Robert Schmidt, Das Glas, 1912, S. 211, in die Literatur eingeführt, indem er den auf einem sehr guten Walzenbecher von 1679 (mit umgelegtem Fußrand, Wappen- und Kampfszene in Schwarzlot von einem, dem Schaper sehr nahestehenden Maler) vorkommenden Besitzernamen in seiner Aufzeichnung mit einer Signatur verwechselte; in der 2. Auflage des genannten Glas-Handbuches (1922) berichtigte er sich selbst, indem er den Namen wieder strich. Inzwischen hatte aber bereits Th. Hampe, a. a. O. S. 19, im Vertrauen auf Schmidt den H. Huober als Glasmaler aufgegriffen und weitergegeben, weshalb ein ausdrückliches Dementi unerläßlich ist.

[3] Wohl zu unterscheiden von Georg Ernst Keil in Meißen (1724), der uns erst später zu beschäftigen haben wird.

[4] Abbildung bei R. Schmidt, Glas (2. Auflage) S. 217, rechts.

lot vier Blatt- und Blumenkranzmedaillons aufweist, die die Heiligen Georg und Paul, ein G. H.-Monogramm und das Imhofwappen umschließen, darunter „Georg — Paulus — in — Hoff", darüber mit den gleichen Anfangsbuchstaben „Gott Preise ich Hertzlich"; in den Medaillon-Zwickeln oben und unten sind naturalistische Modeblumen angebracht; die Signatur lautet: Joh. Keyll fec. 1675 (Abb. 7). Der ebenfalls auf drei abgeplatteten Kugelfüßen stehende Glasbecher im Wiener Österreichischen Museum zeigt in Schaper-Malerei die Ansicht von „Rückersdorff" (bei Nürnberg), davor in großen Figuren einen Mann im Zeitkostüm, von bacchischen Putten umgeben; die Signatur heißt: Joh. Keyll pinxit 1678[1] (Abb. 8). Nicht nur die Gläserform, auch das Imhoff-Wappen und die Ansicht von Rückersdorf weisen nach Nürnberg, wo vorläufig nur ein Porträtstich-Zeichner dieses Namens (1668) nachzuweisen ist[2]; da sonst von diesem Keyll nichts bekannt ist, nicht einmal dessen Sterbedatum feststeht, wird man mit weiteren Zuteilungen noch zurückzuhalten haben, zumal selbst die beiden angeführten, einzig als signiert bekannten Stücke, trotzdem nur drei Jahre zwischen ihnen liegen, recht beträchtlich voneinander abweichen.

Mehr Schwarzlotmalereien, und zwar nicht lediglich auf Glas, kennen wir aber von zwei Meistern, die wenigstens einen Teil ihrer Arbeitszeit in Nürnberg oder mindestens in der Nähe verbracht haben, nämlich von H. Benchertt und Johann Ludwig Faber. Hermann Benchertt oder — wie er sich auch unterschreibt — Benkert[3] stammt aus

---

[1] C. Friedrich, Altdeutsche Gläser, Nürnberg 1884, S. 159, macht im Anschluß an W. Seibt (Studien zur Kunst- und Culturgeschichte [Frankfurt 1882] I, S. 59) noch auf zwei Gläser von Joh. Keyll in der Sammlung Rolas du Rosey aufmerksam, hat aber damit einen Flüchtigkeitsfehler von Seibt, der lediglich von zwei Gläsern mit dem Monogramm von G. [!] Keyll und Bencherts spricht, vergrößert. Tatsächlich wies die Sammlung des früheren Carl Rolas du Rosey, die 1863 in Dresden versteigert wurde (Katalog bei Rudolph Weigel, Leipzig 1863, S. 280 ff.), in der Gruppe „J. Schaper und seine Nachahmer" außer drei monogrammierten Schapergläsern nur noch zwei weitere bezeichnete Stücke auf, nämlich Nr. 2350, den mit G. H. 1673 signierten Becher mit der Löwenjagd (den wir hier in Abb. 20 nach dem nun im Prager Kunstgewerbl. Museum befindlichen Original wiedergeben) und Nr. 2359, „mit dem Monogramm G", der jetzt in der Sammlung auf der Veste Coburg verwahrt wird. Aber beide Gläser haben mit Keyll nichts zu tun.

[2] Hampe a. a. O. S. 18 und 48.

[3] Bevor die beiden bezeichneten Fayencen bekannt waren und nur das Berliner Glas zur Verfügung stand, ist der Name gewöhnlich (nach Kugler) als „Bencherlt" gelesen worden, was auch tatsächlich nicht unmöglich wäre. Doch läßt sich die Berliner Signatur mit mindestens derselben Berechtigung (da die l-Schleife fehlt) als „Benchertt" entziffern. — Jännicke, Geschichte der Keramik, S. 497, verballhornt den Namen in „Bemhart".

8. Rückersdorf-Imhoff-Glasbecher von J. Keyll; Nürnberg 1678. Wien, Österreichisches Museum.

9. Fayencekrug mit dem Panorama von Regensburg, bezeichnet von Hermann Benchertt, 1678. Wien, bei Alois Moch.

Stockholm und arbeitete um 1678 in Lauf bei Nürnberg. Dies versichert uns wenigstens — was uns, zumal die Nürnberger Archivalien über ihn noch nichts zum Vorschein brachten, besonders angenehm ist — die eigene ausführliche Signatur auf dem silbermontierten, birnförmigen Fayencekrug mit dem von zwei großen Kulissenbäumen umschlossenen Panorama von Regensburg nebst dreizeiligem Segenswunsch und Weinlaubkranz darüber im Besitz von Alois Moch in Wien (Abb. 9 und 10)[1]. Die etwas harte, ängstlich konturierte Schwarzlotmalerei, namentlich der dürftige Weinlaubkranz, lassen diesen Maler mehrere Stufen unter Schaper stehen, und wenn er gar größere figurale Darstellungen wagt, wie einen bacchantischen Kinderzug mit Weintrauben und Musikinstrumenten auf dem ebenfalls voll bezeichneten Nürnberger Glasbecher „Nr. 9" von 1677 im Berliner Schloßmuseum, wird die harte und derbe Malerei mit ihren Verzeichnungen erst recht fühlbar; namentlich die Rückenpartie des einen der Putti, die obgleich wohlgenährt, doch ihre Rippen zählen lassen, ist recht ungeschickt. Dieselbe Wahrnehmung machen wir auch bei der ebenfalls mit dem ausgeschriebenen Namen signierten Cuppa eines Glaspokals (die auf einem, hier unmöglichen Fadenglasfuß aufgekittet und mit einem Preußler-Deckel versehen ist) in der Lanna-Sammlung des Kunstgewerblichen Museums in Prag; diese Arbeit, ebenfalls von 1677, auch in Schwarzlot, vereinigt in umlaufender Darstellung zwei Kinder mit Reifen und Steckenpferd, ein Liebespaar und einen sitzenden Greis (Abb. 11)[2], bildet

[1] Veröffentlicht von E. W. Braun in der Zeitschrift „Kunstwanderer", 2. Märzheft 1921, S. 289f.

[2] Gerade dieses Prager Glas von 1677 bildet den Ausgangspunkt für ähnliche Arbeiten, weniger auf Fayence, als namentlich auf Glas, dem sich Benchertt hauptsächlich zugewendet zu haben scheint. Vgl. z. B. den etwas späteren Fußbecher mit der Darstellung der „Hilaritas" als bestem Arzt im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg (Pazaurek: Gläsersammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums, Reichenberg 1902, Tafel 7, c), oder den früheren

also eine Abart der Lebensaltergläser. Während der Name auf diesen beiden Gläsern „Benchertt“ geschrieben ist, lautet die jüngere Signatur, nämlich auf dem Birnkrug von 1681 im Würzburger Kunsthandel[1], wieder „Benckert“. Die hier dargestellte Allegorie auf die Fruchtbarkeit „in Gestalt eines Baumes, von dessen Ästen sich zwölf Wurzeln zur Erde senken“ mit der erklärenden Beischrift „Also kann man sich vermehren“ ist, wie die Bäume, Gebäude und das lustwandelnde Paar zu beiden Seiten, in Schwarzlot gehalten, während im Hintergrunde zwei Burgen links eisenrot, rechts in Purpur gemalt sind, eine Schaper in dieser Art unbekannte und hier weniger zu verantwortende Mischung, die wir dagegen bei figürlichen Motiven zur Andeutung der Fleischteile nicht nur bei späteren Porzellanen, sondern auch bei gleichzeitigen Gläsern antreffen, z. B. bei einer der beiden sonst zusammengehörigen, größeren, achtseitigen Schliff-Flaschen im Berliner Schloßmuseum; auf einer dieser Flaschen, mit einer Weinlese nach einem Raphael Sadeler-Stich (nach Jacopo Bassano), erblicken wir die Pfalz im Rhein bei Caub (Abb. 12), auf der anderen — eben der mit Verwendung von Eisenrot — mit einer Bacchantenszene bildet die Stadt Frankfurt den Hintergrund[2]. Nun trägt aber der oben-

10. Fayencekrug mit dem Panorama von Regensburg, bezeichnet von Hermann Benchertt, 1678 (Seitenansicht). Wien, bei Alois Moch.

Becher auf drei Kugelfüßen auf der Veste Koburg, auf dem zu beiden Seiten eines Tisches, auf dem drei Pokale, darüber drei Hände, darunter „ne, mi, sol“ und „omne trinum perfectum“ stehen, links ein Kapellmeister mit einem Notenblatt, rechts König David mit der Harfe zu sehen sind. Zum erstenmal tauchte dieser Becher in der Auktion der Sammlung des Freiherrn Carl Rolas du Rosey in Dresden, 1863, Nr. 2359 auf, wobei der Katalog auf eine Signatur G hinweist.

[1] A. Stoehr a. a. O. S. 298. ◇ [2] Die ersten Feststellungen über diese beiden Flaschen machte bereits F. Kugler in seiner Beschreibung der Kgl. Kunstkammer zu Berlin (1838, S. 275), aus welcher diese Stücke in das Kunstgewerbemuseum kamen. Beide Flaschen zeigen auf der geschliffenen Bodenfläche zahlreiche Insekten (Schapermotiv in Übertreibung).

genannte Fayencekrug von 1681 (nach Stoehrs Versicherung) nicht als Fabriksmarke, sondern als vom Maler hinzugefügte Bezeichnung — ein vom Namen getrenntes F, das wir kaum anders als eine Ortsbezeichnung, und zwar im Hinblick auf die sonst übliche Fayencemarke höchstwahrscheinlich als Frankfurt deuten können, wo ja auch um 1680 ein (vielleicht verwandter) Historienmaler Johann Melchior Benkert für die Katharinenkirche[1] tätig ist. Damit wird die stilistische Verwandtschaft der letztgenannten Arbeiten durch ein weiteres Moment unterstützt und zugleich der Ansicht Stoehrs, der Hauptwohnsitz Benchertts wäre in Frankfurt zu suchen, neue Nahrung zugeführt. Dann aber dürfte es auch nicht gewagt erscheinen, die bisher nicht gedeutete Signatur HB F auf einem birnförmigen Krug mit zwei Medaillons (Joseph und die Potiphar; Joseph im Palasthof) in Sepiaton von 1678 in der ehemaligen Sammlung G. Agath in Breslau[2] ebenfalls als „Hermann Benchertt, Frankfurt" zu lesen; die drei Fraktur-Schriftzeilen um den Hals, der Baum unter dem Henkelansatz und die Befangenheit in der figuralen Zeichnung würden dies auch ohne Signatur nahelegen. — Aber auch der Monogrammist „I B F Anno 1677", von dem der birnförmige Krug stammt, der aus der Auktion H. Emden[3] in das Prager Kunstgewerbliche Museum kam, muß — wenn schon der Vorname eine Identität ausschließt — in allernächster Nähe von Benchertt vermutet werden; stellt doch die Schwarzlotmalerei denselben Feigenbaum mit den zur Erde herabhängenden Wurzeltrieben dar, den wir auf dem Benchertt-Kruge von 1681 kennen gelernt haben, die Blumenbordüre um den Hals ist von einer ähnlichen Dürftigkeit wie der Weinlaubkranz auf dem Regensburgkrug von 1678, und der vierzeilige Spruch („Siehe

11. Schwarzlot-Kelchglas, bezeichnet von Benchertt, 1677. (Fuß ergänzt, Deckel nicht zugehörig.) Prag, Kunstgewerbl. Museum.

[1] Thieme-Becker, Lexikon der bildenden Künstler III, S. 297.

[2] Kunstschätze aus der Villa G. Agath, Breslau (Berlin, R. Lepke, 1906), Nr. 142, kl. Abb. auf Tafel XIV.

[3] Berlin (L. Lepke, 1908) Nr. 189; Abbildung im Katalog.

was für Kräften . . .“) hat eine verwandte Art mit dem ebenfalls auf einem flatternden Spruchband angebrachten Wort „Regenspurg“, das über dem Panorama angebracht ist, wenn auch weniger mit der feierlichen größeren dreizeiligen Fraktur-Druckschrift darüber. Aber diese zeigt wieder — ebenfalls zum Unterschiede von eigenhändigen Schaper-Arbeiten — so viel Gemeinsames mit der vierzeiligen Inschrift auf dem birnförmigen Krug mit dem Segelschiff und den Kulissenbäumen des Monogrammisten H von 1678 im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 13; vorher in der Sammlung Lanna-Prag[1]), daß auch diese Schwarzlot-Hausmalerfayence hier angegliedert werden muß.

Es gibt nur noch einen Nürnberger Meister, der Benchertt und Genossen vielleicht in seiner Manier ebenso nahe steht, aber, da er etwas jünger ist, an den eben besprochenen Arbeiten kaum beteiligt sein kann, nämlich den Glas- und Fayencemaler Johann Ludwig Faber[2], den Sohn[3] des gleichnamigen Singspiel- und Liederdichters und „gekrönten Poeten“ vom Pegnesischen Hirten- und Blumenorden (1635—78). Als der Sohn am 15. September 1678 beim Glasmaler Georg Guttenberger († 1686, der sich — nach Doppelmayr — in seiner Kunst „bei vielen beliebt machte“, somit nicht nur Kirchenfensterreparaturen besorgt haben kann) in die Lehre trat, lebte sein Vater noch und konnte für ihn bürgen. Noch während dieser Lehrzeit, die sich

12. Achteckflasche mit Schwarzlotmalerei
Pfalz im Rhein bei Caub; um 1680.
Berlin, Schloßmuseum.

[1] Berlin (L. Lepke, 1909), I. Lanna-Auktion Nr. 1137; kl. Abbildung im Katalog; größere Abbildung im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1909, S. 33.

[2] Zu unterscheiden von dem Nürnberger Maler Sebastian Faber, der zur Zeit, als Johann Ludwig Faber noch Lehrling war, im Stift Zwettl biblisch-allegorische Deckenbilder macht oder von dem älteren J. Faber, der das Titelblatt zu „Tuba coelestis viatores . . .“, Bamberg 1661, sticht, oder von Jürgen Faber in Hamburg, der 1709 ein Pastorbild malt. Von den beiden holländischen, später in London tätigen Schabkunststechern John Faber ist nur der Vater ein Zeitgenosse unseres Nürnberger Glasmalers.

[3] Den Irrtum der Identifizierung von Vater und Sohn in Naglers Monogrammisten berichtigt Th. Hampe a. a. O. S. 19 und in Thieme-Becker, Künstlerlexikon XI, S. 154. — Die beiden anderen Söhne Joh. Ludwig Fabers des älteren, nämlich der Nürnberger Gymnasialrektor Samuel Faber († 1716) und der Sulzbachsche Pfarrer Georg Benedikt Faber in Vohenstrauß († 1692) waren ebenfalls schriftstellernde Pegnitzschäfer (vgl. Amarantes-Herdegen: Hist. Nachricht vom Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz; Nürnberg 1744, p. 284, 543 u. 558 ff.), aber von irgendwelchen Versuchen, sich als Glas- oder Keramikmaler zu betätigen, ist bei ihm nichts bekannt.

— wie im Ein- und Ausschreibbuch der Nürnberger Glaser besonders betont wird — auf das „Glaßmalen und glaßerhandwerck" bezog und bis 1681 dauerte, entstand seine erste uns erhaltene Arbeit, der fußlose Glasdeckelbecher in radierter Schwarzlotmalerei von 1680 im Victoria and Albert-Museum von London (Abb. 14 und 15)[1], mit der Uferlandschaft, dem von einem Engel gehaltenen Alliancewappen der Nürnberger Geschlechter Praun und Harsdörfer im Lorbeerkranz und dem darüber flatternden Spruchband „In Lieb vnd Leid"; dieses mit den Buchstaben „J. L. F. f." bezeichnete Stück, das auf der Rückseite und auf dem Deckel auch je eine Burglandschaft nebst Hirten-Staffage aufweist, steht noch ganz unter dem Einflusse J. Schapers, der ihm durch Guttenberger, dem selbst leider bisher nicht eine einzige bestimmte Arbeit zugeteilt werden kann, vermittelt worden sein muß. Nur der die Wappen haltende Engel ist eine Programmerweiterung, die wir auch sonst antreffen, wie bei dem auch in Schwarzlot gemalten Glasbecher auf drei Kugelfüßen der Auktion Parpart[2]; hier schwebt er über einem Herrensitz mit figuraler Staffage von Reitern und Wagen, während die Ansicht von Nürnberg den Hintergrund bildet; vielleicht darf man auch diese Arbeit hier anschließen, ebenso den Becher mit dem Engel als Ehinger-Wappenhalter im Lorbeerkranz nebst Uferlandschaft im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg[3]. — Da sich J. L. Faber auch als Kupferstecher[4] betätigte, weiß er mit der Radiernadel

13. Schwarzlot-Fayencekrug des Monogrammisten H; 1678. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Abbildung in der Zeitschrift „Connoisseur" X, Sept. 1904, S. 28.

[2] Berlin (R. Lepke, 1912); Auktionskatalog Nr. 825, leider ohne Abbildung, weil gekittet.

[3] Abbildung bei Pazaurek, Die Gläsersammlung des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1902, Tafel 7a.

[4] Einzelne, mit den Buchstaben I L F bezeichnete Stiche, z. B. nach Peter Breughel, teilt Nagler (Monogrammisten III, 2757) einem unbekannten Kupferstecher der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu. Da der Schaperkreis bekanntlich recht ehrwürdige Motive nicht gerade als veraltet ansah, wäre vielleicht eine Zuteilung solcher (mir nicht aus eigener Anschauung bekannter) Stiche an J. L. Faber nicht ganz unmöglich und bedarf ebenso, wie das Werk des von 1670 bis zu seinem Tode 1687 in Nürnberg tätigen Kupferstechers Johann Franz Leonart einer gelegentlichen Überprüfung.

viel besser umzugehen und ist auch ein viel sicherer Zeichner als etwa sein Nürnberger Zeit- und Berufsgenosse Helmhack; einige Bildnisstiche, die den Poeten, den Vater des Malers, darstellen, sind mit seinem aus den Buchstaben J L F gebildeten Monogramm bezeichnet. Ein solches, aus lateinischen Schreib-Kursivbuchstaben gebildetes Monogramm nebst der Jahreszahl 1682 begegnet uns auch auf dem bereits von J. Brinckmann mit vollem Recht diesem Meister zugeteilten, zinnmontierten, birnförmigen Fayencekrug des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Abb. 16); die umlaufend dargestellte freie Jagd auf Hirsche und Hasen ist intensiver schwarz, als dies bei den meisten sonstigen Schwarzlotmalereien der Schapergruppe der Fall ist, wenn auch der Gesamteindruck noch durch weitgehenden Gebrauch von breiten und zarten Radierstiften wie durch den noch wolkenlosen, nur von mückengroßen fliegenden Vögelchen

14. 15.
Schwarzlotbecher mit den Wappen der Praun und Harsdörfer; bezeichnet von J. L. Faber; Nürnberg, 1680.
London, Victoria and Albert-Museum. (Vorder- und Seitenansicht.)

16. Schwarzlot-Fayencekrug mit Jagddarstellung; bezeichnet von J. L. Faber; Nürnberg 1682. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

belebten Himmel gemildert erscheint; die Umrisse der Figuren, besonders der Tiere, sind sicher und kräftig, der Baumschlag — namentlich zum Unterschiede von dem des gleichzeitigen Monogrammisten W R — selbst im Hintergrunde etwas überdeutlich, hart, von kleinlichen Tupfen und Strichlein konturiert. — Die gleiche Stimmung finden wir bei dem in hellerem Schwarzlot gehaltenen, ebenfalls von Faber monogrammierten Enghalskrug von 1683 mit der — bei dem Sohne eines Pegnitzschäfers naheliegenden — Darstellung eines Schäferpaares im British Museum von London[1] (Abb. 17). Ebenfalls vom Jahre 1683 stammt ein unten mit den drei Initialen Fabers signierter Teller des Berliner Schloßmuseums mit der Darstellung der unter einer Palme ruhenden Hoffnung mit dem Spruchband „die Hoffnung bringt freud" (Abb. 18) in einer Landschaft; den Rand bilden zwei durch eine Schleife zusammengehaltene dicke Blumenstengel, aus denen — wie wir dies auch bei anderen Malern dieser Zeit, z. B. auf dem Kruge von I B F von 1677, gesehen haben — verschiedene Blüten herauswachsen; vielleicht liegen bei solchen Anordnungen Anspielungen auf einzelne Mitglieder des Pegnitzordens, der auch „gekrönter Blumenorden" hieß und jedem seiner Vereinsgenossen eine besondere Blume als Symbol zuteilte, zugrunde. Die andere von Faber signierte Fayence im Berliner Schloßmuseum ist ein Enghalskrug mit trockener Schwarzlotmalerei von 1688, mit dem tiefschwarzen Bilde Christus und die Samariterin[2], von dichten Blumen umgeben, eine Darstellung, die sich aus demselben Jahre, unten ebenfalls mit (den nebeneinander stehenden Kursiv-

[1] Abgebildet bei O. Riesebieter a. a. O. S. 85, Abb. 101. Auch auf Nürnberger Gläsern finden sich Schäferpaare in Schwarzlotmalerei, z. B. auf einem Becher auf der Veste Koburg, der allerdings dem Fayencekrug künstlerisch nachsteht.

[2] Auch auf Gläsern der Schaper-Gruppe findet sich dieses, in der Keramik nicht nur auf bayerischen Brunnennischen aus dem 16. Jahrhundert (im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart und im Berliner Schloßmuseum), sondern auch in der schlesischen Hafnerkeramik (Auktion Parpart 1912, Nr. 205), schließlich auch auf Helmhack-Krügen (German. Museum in Nürnberg und Veste Koburg) sehr geläufige Motiv verwendet, wie auf dem Nürnberger Schwarzlotbecher des Kunstgewerbemuseums in Köln.

Schwarzlot-Fayencekrug, Christus und die Samariterin, bezeichnet von J. L. Faber; Nürnberg 1688.
München, Bayer. Nationalmuseum.

buchstaben) J L F bezeichnet, bis auf die Umschrift „Aus diesem Wasser rinnt das Leben“ fast vollständig übereinstimmend, auf dem zinnmontierten Enghalskrug des Bayerischen Nationalmuseums in München (Tafel 3), auch in stumpfem Schwarzlot, wiederholt.

17. Schwarzlot-Fayencekrug mit Schäferpaar; bezeichnet von J. L. Faber; Nürnberg 1683. London, British Museum.

Weitere, namentlich auch spätere bezeichnete Arbeiten von Faber sind bisher nicht zum Vorschein gekommen, obwohl dieser Glas- und Fayencemaler bis 1693 in Nürnberg tätig war und, nachdem er mit seiner Frau wohl Schulden halber seine Heimat verlassen hatte, sich nach Doppelmayrs Versicherung „außerwärts“ erst recht als ein guter Künstler in der Glasmalerei erwiesen. Wohin er sich wandte und wo und wie lange er überhaupt lebte und wirkte, wissen wir vorläufig nicht. Aber aus stilistischen Gründen können wir gerade ihm noch eine ganze Reihe unbezeichneter Arbeiten zuteilen, die an Feinheit der Ausführung denen Schapers nicht ebenbürtig sind und auch dessen richtiges Empfinden, den Grund nicht übermäßig zu decken, verloren haben, vielmehr das Bild gerade bei landschaftlichen Hintergründen durch mächtig geballte Wolken immer schwerer und schwärzer erscheinen lassen. — Zunächst wird Faber die achtpaßförmige Fayenceschüssel im Nürnberger Germanischen Museum zuzusprechen sein, die in dichtdeckender Schwarzlotmalerei allerhand Allegorien — ein Mann vor einem Kruzifix kniend, oben ein Engel mit zwei Porträts, im Hintergrunde die Stadt Nürnberg, auf dem Rande acht Allegorien, Embleme und Tugendsprüche[1] — zeigt, die sich auf die Gründung des Pegnitz-Blumenordens durch Harsdörfer beziehen dürften; hatte doch Faber, der Sohn des Pegnitzschäfers „Ferrando I“, schon als Lehrling das Harsdörfer-Wappen auf dem Glase von 1680 zu malen gehabt. — Derselben Gruppe gehört die kreisrunde,

[1] Die Randdarstellungen und Sprüche lauten: Die Tugend sich auf Andacht gründt (Obelisk), Die feind und Laster überwindt (Drachenkampf), Pochet gleich den Palmen Zweigen (Palme), Schont kein' müh Ruhm zu erreichen (Felsenkletterer), Zeigt durch Einigkeit und Treu (Reben um einen Baum), Wie versüßt das Leben sey (Bienenstock), Lebt beglükket durch vergnügen (Trunk an der Quelle), Drum will Gott das Opfer riechen (Weihrauchfaß auf dem Altar).

derbgemalte Schüssel in derselben Sammlung an, die in einem Kranze verschiedener Blumen in einer weiten, wolkenschweren Landschaft einen Schützen darstellt, dessen Pfeile von der Sonne wirkungslos abprallen, mit der Antiqua-Unterschrift: „Inter est quo proposito“[1]; der Kranz auf dem Rande verrät besonders deutlich die gleiche Hand, die wir vom Hoffnung-Teller von 1683 im Berliner Museum kennen, wo der Himmel aber noch nicht so schwer erscheint. Und noch dichter sind die Allegorien auf dem zinnmontierten Birnkrug der ehemaligen Sammlung v. Lanna-Prag[2]; im Mittelmedaillon senkt sich aus Wolken eine Krone auf einem Kissen herab, während unten an einem bedeckten Tisch ein Herr mit Knebelbart und Allongeperücke von einem vor ihm stehenden Jüngling einen Vortrag entgegennimmt, der — nach Art mittelalterlicher Spruchbänder oder wie auf mittelmäßigen Thesen-Kupferstichen des 17. Jahrhunderts — als ein lesbarer Satz „wer hülfreich gesinnet, die Krone gewinnet“ seinem Munde entströmt; im linken Medaillon ist einem Löwen, vor dem ein Hund steht, die Schrift beigefügt „Ich könte so ich wollte“, während rechts der Phönix dem Feuer als „Unsterblichkeit“ entsteigt. Derartige — in künstlerisch viel gelungenerer Komposition übrigens schon von Schaper selbst, z. B. auf seinem Krug im Germanischen Museum von Nürnberg, vorgebildete — schwulstige Allegorien und Embleme, die nicht einmal dem Pegnitzorden ohne die entsetzlichen, gewissermaßen ausgespuckten Sprüche ganz verständlich gewesen wären, sind namentlich auf Nürnberger Gläsern des ausgehenden 17. Jahrhunderts in Schwarzlotmalerei keineswegs selten, und wir werden wenigstens einen Teil derselben, die auch in Gegenstücken und Serien sowie als ineinander geschobene „Häufebecher“ von abnehmender Größe vorkommen, dem Faber zuteilen können, wenn sie mit seinen bekannten Arbeiten übereinstimmen. Aber nicht nur allegorisch-emblematische Vorwürfe von mehr oder weniger korrekter Zeichnung, scharfen Umrißlinien und möglichst dichter Anordnung auf Hohlgläsern, selbst Tafelgläser, vielleicht Laterna-magica-Platten, auch in weniger gedeckter Schwarzlotmalerei, wie die beiden Querrechteckbilder mit der freien Hirschjagd am Fluß und der Fischerei bei einer Brücke in der Auktion E. Herzfelder I[3], werden dem Werke Fabers anzuschließen sein, zumal sie z. B. dem Krug in Hamburg sehr nahe stehen; vielleicht dürfen auch die im Berliner Schloßmuseum verwahrten vier kleinen Konvexscheibchen

[1] Abbildung bei A. Stoehr a. a. O. S. 296, Abb. 144 rechts.

[2] Auktion I bei R. Lepke in Berlin 1909, Nr. 1138; Abb. im Katalog auf Tafel 86.

[3] Wien, Leo Schidlof, 5. April 1921, Nr. 752 und 753; deutliche Lichtdruckabbildung im Katalog. — Aber nicht alle Schwarzlotbildchen sind als Laterna-magica-Bilder anzusprechen, namentlich kaum die größeren, wie das der Auktion F. v. Parpart (Berlin, Lepke 1912, Nr. 813; große Abb. im Katalog, Tafel 11), das das Seineufer in Paris mit Kavalierskutsche usw. zum Gegenstande hat und die (zum Teil abgeschnittene) Randsignatur: „H. (oder N.) Rimer (oder Limer) pingebat, delineavit 1661“ trägt; mit den Nürnberger Malern hängt dieses Stück nicht zusammen.

(Bruchstücke eines Gefäßes), die u. a. außer Aeneas mit Anchises und einem Ochsenkopfwappen auch das Panorama von Nürnberg aufweisen, hier angegliedert werden. Aber gegenüber dem Glas scheint die Keramik doch in der Mehrheit zu sein und zwar nicht nur mit den schwerfälligen großen Blumenranken — ein rundes Salzfaß und ein gedrungener Leuchter von schwarzbemalter Fayence in der Sammlung der Bayerischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg sind hierfür gute Beispiele — sondern auch mit den unvermeidlichen Burgen- und Uferlandschaften, die sich nun, offenbar nach italienischen Majolikamustern, über den Spiegel hinaus auch auf die Ränder von Schüsseln und Tellern erstrecken und nach demselben italienischen Vorbild wuchtige Wolkenbildungen nicht mehr zu unterlassen pflegen. Besonders charakteristisch für diese Gruppe ist die Serie von fünf Tellern mit den beiden Wappen der Heringk und Minwegen[1] und einem Walzenkrug, der noch überdies einen sitzenden Mars nebst Waffentrophäe hinzufügt, die aus der Auktion Johannes Paul in Hamburg[2] in verschiedene Sammlungen, wie in das Germanische Nationalmuseum von Nürnberg (zwei Stücke) oder das Kunstgewerbemuseum von Frankfurt (Abb. 19), aufgeteilt worden sind; die Landschaften wie die Staffage sind voneinander verschieden, aber die übereinstimmende Anordnung und Durchführung verrät die gleiche Hand. Nun gehörten aber in der Sammlung Paul

18. Schwarzlot-Fayenceteller mit der Hoffnung; bezeichnet von J. L. Faber; Nürnberg 1683. Berlin, Schloßmuseum.

[1] Das heraldisch rechtsstehende Wappen (drei Fische übereinander) wird schon im Katalog Paul auf die (ausgestorbene) westphälische Familie von Heringk oder Heringen aus Soest (nicht das thüringische Geschlecht gleichen Namens) bezogen, obwohl auch andere Familien, wie die Balbi, Seidlitz usw. dasselbe Wappenbild führen; auch der sächsische Vizekanzler I. G. von Dolau († 1697) führt ein Wappen mit drei Fischen übereinander (in blauem Felde). Das heraldisch links stehende Wappen zeigt, durch eine Palme (Anspielung auf die „Fruchtbringende Gesellschaft" von 1617—80) getrennt, rechts drei Köpfe und links drei Roemergläser.

[2] Auktion in Köln (J. M. Heberle, 1882), Nr. 243ff., ohne Katalogabbildungen. Zwei von den Tellern kamen in die Prager Lanna-Sammlung, wo sie bei der Versteigerung I (Berlin, R. Lepke, 1909, Nr. 1106 und 1107; Abb. auf Tafel 88) wieder auftauchten und in München und Nürnberg Aufnahme fanden; zwei weitere Teller kamen bei der Auktion Müller-hartung (Berlin, Lepkē, 1913) Nr. 526 zum Vorschein.

noch vier Ober- und Untertassen derselben Art und mit denselben Wappen dazu, die im Auktionskatalog (Nr. 245) als „Fritten", also nicht als Fayence bezeichnet werden. Und es handelt sich tatsächlich um frühes, ganz unvollkommenes Porzellan, wie man an einem Stück erkennen kann, das in die Porzellan-Sammlung von Dresden gelangt ist, nämlich an einer Untertasse, die in stumpf aufsitzender radierter Schwarzlotmalerei diesmal einen Kaufmannspalast am Ufer darstellt. Und dieses Porzellanobjekt ist keineswegs das einzige, das noch die Hand J. L. Fabers zu verraten scheint; wahrscheinlich hat dieser Nürnberger noch im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in der Fremde den naheliegenden und zeitgemäßen Übergang vom Fayence- zum Porzellan-Hausmaler[1] vollzogen oder wenigstens irgendwo, vielleicht in Sachsen oder Böhmen, einen Schüler herangebildet, der seine Art der Malerei in Schwarzlot und auch in Eisenrot ziemlich getreu fortzusetzen wußte. Einen lückenlosen Übergang zum späteren, goldgehöhten Preußler-Schwarzlotdekor auf Gläsern bilden die Arbeiten Fabers noch nicht[2]. Aber daß sich Faber in seiner Spätzeit etwa nur auf die Ausübung des erlernten Glaserhandwerks zurückgezogen hätte, ist nach den Erfolgen, die seine stets nur in Schwarzlot, nie in bunten Farben ausgeführten Gefäße immerhin gehabt haben müssen, am wenigsten anzunehmen.

Von einigen weiteren Schwarzlotmalern, die zum Teil auch in Nürnberg tätig gewesen oder von da wenigstens ausgegangen sein mögen, läßt sich nicht viel sagen. Alle die namenlosen, vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts stammenden Hausmalereien auf Fayence, wie etwa das derb gemalte Wunder eines Missionar-Heiligen (mit der Beischrift „Der Herr ist mein Felß und mein Burg") auf dem Birnkrug im Wiener Österreichischen Museum, die Freundschaftsembleme, Sprüche mit umkränzten

---

[1] In ein festes Arbeitsverhältnis zu einer Porzellanfabrik ist aber J. L. Faber — wenigstens nach unseren bisherigen Kenntnissen — ebensowenig getreten, wie zu irgendeiner Fayencefabrik. Das Monogramm J. F. L. auf einer bunten Meißner Porzellantasse in der Berliner R. Lepke-Auktion vom 12. November 1895, Nr. 630 hat mit ihm ebensowenig zu tun wie die I. F.-Signatur auf dem Frühmeißner Service mit Golddekor, das Schlie auf der Schweriner Ausstellung von 1903 weiteren Kreisen bekannt machte. — Obwohl die noch heute weitverzweigten Linien der großen Familie Faber mehrfache ausführliche Familien-Aufzeichnungen bewahren, ist es mir — trotz mehrfacher Versuche bei einzelnen Mitgliedern — leider nicht gelungen, die Spur des Johann Ludwig Faber nach 1693 in der Familien-Genealogie weiter zu verfolgen.

[2] Die facettierte Glasflasche der Lanna-Sammlung (2. Auktion bei Lepke-Berlin, 1911, Nr. 901) mit goldgehöhten Schwarzlotbordüren zeigt uns auch ein Wappen mit drei Fischen, aber dieses gehört einem Bischof oder Abt an. Das (im Katalog nicht abgebildete) Glas wird als „schlesisch" richtig bestimmt sein, doch ist es nicht vor 1720—30 anzusetzen. — Einzelne Motive auf schwarzlotgemalten Gläsern aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gehen allerdings recht weit zurück. So steht im Hamburgischen Museum f. K. u. G. ein Kelchglas (früher in der Sammlung Grempler-Breslau; abgebildet bei E. v. Czihak, Schlesische Gläser S. 115, aber sowohl hier als in Brinckmanns „Führer" S. 578 unrichtig beschrieben); es stellt die theologische Wissenschaft auf einem von den Evangelisten-Symbolen gezogenen Triumphwagen dar, also dasselbe Sujet, dem wir auch auf der ältesten Silhouette von Johann David Schaeffer in Tübingen von 1631 (erstmals veröffentlicht in Westermanns Monatsheften, Januar 1909) begegnen, das aber schon in Beatrices „trionfo" bei Dante (Purgatorio XXIX) vorkommt.

Doppelwappen nebst den Initialen CTAMM des Besitzers auf dem Enghalskrug von 1682 im Germanischen Museum von Nürnberg, die nicht sehr feine Landschaft auf dem Enghalskrug der Sammlung Martin le Roy in Paris usw., auf die wenigen, bisher halbwegs greifbaren Meister aufteilen zu wollen, wäre ebenso verfrüht, wie etwa bei den Gläsern derselben Gruppe; von diesen geben uns wenigstens noch einige gewisse Anhaltspunkte für das weitere Studium. So steht in der Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerblichen Museums ein großer Schwarzlotbecher mit einer Löwenjagd mit drei Reitern und auffallend großen Insekten zwischen den Pferden, alles in recht derber Ausführung (Abb. 20); unterschrieben ist der Monogrammist G H 1673[1], der das Glas auf drei Kugelfüßen, also Nürnberger Herkunft, allerdings auch außerhalb dieser Reichsstadt dekoriert haben kann. — Daß Schwarzlotmaler ihre Kunst aus ihrer Heimat in die Ferne trugen, wissen wir nicht nur von J. L. Faber; schon vorher muß dies der Fall gewesen sein, wofür uns ein Nürnberger Glasbecher auf drei Kugelfüßen im Berliner Schloßmuseum als Zeuge dient; die drei darauf angebrachten, von dünnen Lorbeerkränzen umrahmten Landschaftsbilder, von denen das erste Nürnberg, das dritte eine nördliche Hafenstadt mit Windmühlen darstellt, enthalten nämlich folgende Beischriften „Die Lieb in vnsern Vatterland“ — „Getrieben fort in grünen Sand“ — „Geübet dort an fernen Strand“; die mageren, dazwischen angeordneten Blumen, wie die dünne, etwas ängstliche Ausführung dieses 1675 datierten Glases erinnert sehr an Johann Keyll, dessen Arbeiten

19. Schwarzlot-Fayenceteller; vielleicht von J. L. Faber, um 1700. Frankfurt, Kunstgewerbemuseum.

[1] Zum erstenmal taucht dieses Glas in der Auktion der Sammlung des Freiherrn Carl Rolas du Rosey in Dresden auf (Catalog der Kunstsammlung, Leipzig 1863. I. N. 2350). — Die Initialen G H passen auf keinen bisher bekannten damaligen Nürnberger Meister. An Georg Helmhack, Abrahams Sohn, kann man nicht denken, denn dieser wurde erst 1686 geboren; der „letzte Glasmaler Nürnbergs“ und Helmhackschüler Herbst, der als Meßner der Marienkirche starb, heißt mit dem Vornamen Thomas und käme auch, als zu jung, nicht in Frage; und der Ornamentstecher Georg Heumann, der einige Stiche für Degen oder Scheiden auch mit G H signierte, kommt wohl nur als Metalldekorateur in Betracht.

auch mit dem gleichen Jahre einsetzen, dessen Lebensschicksale uns jedoch unbekannt sind.

Zum Schlusse möge nicht unerwähnt bleiben, daß vereinzelt auch eine kalte, nicht eingebrannte Schwarzlotmalerei ausgeübt wurde, aber wohl weniger auf Fayencen, die sonst innerhalb und außerhalb der Fabriken von einer recht ausgiebigen Bemalung und Vergoldung mit Lackfarben aller Art einen leider nur zu weit gehenden Gebrauch machten, als auf Glas. Die Zeit hat ja hier vermittelnd eingegriffen und den unsoliden Schmuck meist wieder zerstört, so daß man in den meisten Fällen unansehnliche Reste lieber wieder ganz beseitigt hat. Aber fast ganz tadellos erhalten ist ein größerer Deckelbecher von 1706 in der Sammlung Pazaurek mit einer kalt in dunklem Sepiaton gemalten Glashütte, mit Besitzerwappen und Initialen; dieses Glas ist nicht nur datiert, sondern auch vom Glasmaler J. G. Reiff unterfertigt. Vielleicht hängt dieser Maler mit dem Nürnberger Ornamentstecher Joh. Conrad Reiff, der ja gerade für Glasdekorateure Vorbilder bereitzustellen bemüht war, irgendwie zusammen; unter den Glasmalern findet sich sein Name nicht, dürfte aber auch hier nicht zu suchen sein, obwohl es damals selbst anerkannte Emailmaler (und Ornamentstecher) wie Georg Strauch nicht verschmähten, sich gelegentlich der „Gummifarbe" zu bedienen.

20. Schwarzlot-Glasbecher mit Löwenkampf; bezeichnet vom Monogrammisten GH. 1673. Prag, Kunstgewerbl. Museum.

3. Weiterentwickelung und Opposition gegen Schaper.

Gegenüber der sich mehr oder weniger eng an Schaper anschließenden Nürnberger Gruppe trat frühzeitig ebendaselbst eine andere in die Schranken, die — auch zunächst von der Schwarzlotradierung ausgehend — bald ganz andere Wege einschlug, den Zeitgenossen, was die Komposition anlangt, etwas damals Moderneres bot und sich zugleich mit einer neuen, in der keramischen Malerei bisher unerhörten Farbenleuchtkraft zu Schaper in den denkbar stärksten Gegensatz stellte. Die Führer dieser Bewegung sind Abraham Helmhack und der Monogrammist WR. Aber vielleicht ging die erste Anregung zur polychromen Malerei von keinem der beiden aus, sondern schon von einem Zeitgenossen Schapers, dem Nürnberger Emailmaler und „Contrefayer", seit 1667 auch Kirchner an St. Sebald, dem „erbar und fürnehm" titulierten Georg Strauch (1613—75, Sohn eines Visierers, Schüler des Malers Johann Hauer), der nicht nur Porträts, z. B. das Gustav Adolfs und Wallensteins, oder figurenreiche Allegorien, wie eine unbeflekte Empfängnis Mariä mit vielen Inschriften, namentlich auch kleine Miniaturen teils in Öl, teils in „Gummifarb" malte und uns auch verschiedene emblematische Kupferstiche und eigenhändige Radierungen hinterließ, sondern ebenso — nach seinem ersten Biographen J. v. Sandrart, dessen „Teutsche Academie" gerade 1675 in Nürnberg erschien und noch den Sterbefall „in diesem Jahr" berücksichtigt — im „Schmelzwerk, sonst Amaliren genannt," bewandert war[1]. Diesem Emailleur schreibt Robert Schmidt eine interessante kleine Gruppe von höchstwahrscheinlich Nürnberger Gläsern zu, die in feinster, opaker, bunter Emailmalerei vorwiegend mythologische Szenen, zum Teile im Zeit- oder Theaterkostüm, entweder umlaufend oder in figural belebten Kartuschen — „Grotesche Zieraten", wie sie bei Schaper nicht vorkommen — eingeschlossen, darstellen. Solche Gläser — Fayencen derselben Art hat dieser Emailmaler offenbar verschmäht — finden sich z. B. in Nürnberg (Bayer. Landes-Gewerbeanstalt), Wien (Österr. Museum), London (British Museum) vor; weitere wichtige Stücke stehen im Mu-

[1] J. v. Sandrart a. a. O. II, S. 373. — Vgl. auch Andreas Gulden, Fortsetzung von Neudörffers Nachrichten (Wien, 1875), S. 203. — Nagler, Künstlerlexikon XVIII, S. 465, wo die Miniatur des Friedens und der Gerechtigkeit von 1661 in der Berliner Kunstkammer und die Arbeiten der Sammlung von Derschau beschrieben sind; ferner E. v. Engerth, Gemälde der Kaiserl. Sammlungen in Wien III, S. 233. — Rob. Schmidt, Das Glas, 2. Auflage, S. 214, trotz des Widerspruches von Th. Hampe a. a. O., S. 17 und 56.

seum von Elberfeld, und zwar ein charakteristisch Nürnberger Becher auf drei Kugelfüßen mit umlaufendem bacchischen Zug nebst einem Esel, der von einer Kostümfigur geführt wird, und im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe (Abb. 21), wohin der Deckelbecher mit umgelegtem Fußrand aus der Sammlung O. Blohm in Hamburg, beziehungsweise aus der früheren Sammlung des verstorbenen Geheimrates von Schöller in Berlin[1], gekommen ist. Die drei auf dem Hamburger Glase abgebildeten Szenen aus der Sage von Meleager und Atalante sind abwechselnd in eine Umrahmung von Karyatiden, Hirten oder Schwänen eingefügt, während unten dazwischen noch verschiedene Tiere angebracht sind. Signiert sind alle diese Gläser nicht. Mit den sechs mir bekannten, bezeichneten Emailobjekten von Strauch ist eine Übereinstimmung allerdings noch nicht restlos überzeugend. Der Silberkrug (von Andreas Bergmann in Nürnberg) mit den biblischen Darstellungen (drei große Medaillons, und zwar Rebekka, Sarah und Rahel mit Lea in Halbfiguren um die Laibung, Abigail, ebenfalls bunt, im Innern des Deckels, der oben noch drei schwarzweiße Medaillons, und zwar Abraham mit den Engeln, Rebekka am Brunnen und Jakobs Kampf mit dem Engel aufweist) im Hessischen Landesmuseum von Cassel zeigt den vollen Namen und die Jahreszahl 1657 (Abb. 22). Das Rundmedaillon mit der Allegorie auf Frieden und Gerechtigkeit (Jüngling mit Füllhorn und

21. Nürnberger Glasbecher mit zarter Emailmalerei, wohl von Georg Strauch; Nürnberg, um 1670. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

[1] Abbildungen von anderen Seiten bei Rob. Schmidt, Das Glas, 2. Auflage, Abb. 116, und im Bericht der Justus Brinckmann-Gesellschaft, Hamburg II (1922—23), S. 39. — Ob der schmucklose, ebenfalls Nürnberger Deckel der ursprüngliche ist, sei dahingestellt. — Das von Schmidt (S. 214) ebenfalls dem Strauch zugeschriebene, sehr feine, emailbemalte und goldgehöhte, kleine Likörservice mit den Stengelblumen und vier Jahreszeiten nebst Schwänen auf dem Tragteller und den Monatszeichen mit je zwei Figuren auf den 12 zugehörigen Walzengläschen in der Sammlung J. Mühsam in Berlin halte ich für wesentlich jünger.

Palme küßt[1]) eine Jungfrau mit Schwert und Wage, nebst Beischrift „Fidus Amor sub aequa pace"), das bereits F. Kugler (1838) in der Kgl. Kunstkammer in Berlin beschreibt, trägt die Bezeichnung „G. St. 1661" (Abb. 23). Die später vom Augsburger Goldschmied Joh. Heinrich Mannlich bei seiner Fassung der großen Elfenbeinschüssel nebst Kanne

22. Silberkrug mit bezeichneten, biblischen Emailmedaillons von G. Strauch; Nürnberg 1657. Cassel, Hessisches Landesmuseum.

verwendeten Emailmedaillons im Wiener Staatsmuseum[2]) zeigen die Initialen G. St. 64 [= 1664]; bezeichnet sind auch die Strauch-Emails auf der Teebüchse bei Frau Geheim-

[1] Friede und Gerechtigkeit einander küßend, sind ein damals ganz geläufiges Bild, das auch sonst (z. B. auf einem schlesischen Kelchglas im Hamburgischen Museum; Jahresbericht für 1908, S. 50) wiederholt vorkommt. Natürlich handelt es sich nicht um Anspielungen auf die Rede des Hamburgischen Bürgermeisters J. Schulz von 1669 („Gott gib, das Friede und Gerechtigkeit sich küßen"); vielmehr hat dieser eben auch ein geflügeltes Wort seiner Zeit benutzt.

[2] Führer durch die Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände des Hofmuseums (Wien 1891), S. 173, Nr. 4, — und R³ 773.

23. Kupferemail — Friede und Gerechtigkeit —, bezeichnet von G. Strauch; Nürnberg 1661. Berlin, Schloßmuseum.

rat Wach in Dresden-Radebeul. (Abb. 24). Die silberne Runddose mit Nürnberger Beschau, die aus der ehemaligen Sammlung E. Habich in Cassel (Auktion 1901, Nr. 548) in das Landesmuseum von Cassel kam, stellt den Frieden nebst Amor dar mit der Montierungsrand-Umschrift „O, wie seelig ist die Zeit, wenn sich Lieb' und Einigkeit küssen in Zufriedenheit", und trägt die Signatur „G. S. 1666" (Abb. 25; Nürnberger Montierung von V. P.). Die ebenfalls kreisrunde Emaildose im Landesmuseum von Darmstadt zeigt in sehr bunten Farben das Urteil des Paris — nur die von zwei Putten umgebene Venus ist nackt, die beiden anderen Göttinnen sind angekleidet; außer Paris und Merkur ist noch ein Faunkopf hinzugefügt — und ist mit „G. St. fec." ohne Jahreszahl bezeichnet. — Vielleicht werden sich noch zwingendere Zwischenglieder finden, die R. Schmidts Hypothese bestätigen. Jedenfalls muß eine Brücke zwischen dem Maleremail auf Metall einerseits und auf Glas anderseits bestanden haben, die auch zu den polychromen Fayencekrügen weiterführt; und diese ist nirgends so wahrscheinlich wie in Nürnberg oder Augsburg. — Auch ein wohl ebenfalls Nürnberger Walzenbecher der

24. Kupferemailbüchse mit Hoffnung und Geduld, bezeichnet von G. Strauch; Nürnberg. Dresden-Radebeul, bei Frau Geheimrat K. Wach.

Sammlung R. Zschille in Großenhain[1], der die Jahreszahl 1685 trägt und mit seiner viel derberen Emailmalerei von Pfau und Papagei nebst Blumen der keramischen Hausmalerei näher steht als der sonst üblichen Hohlglasmalerei, mag als Bindeglied nicht unerwähnt bleiben.

25. Silberdose mit „Lieb und Einigkeit", Nürnberger Schmelzmalerei, bez. G. S. 1666. Cassel, Hessisches Landesmuseum.

Aus dem Bereiche der Vermutungen in das der Tatsachen führt uns zunächst die Persönlichkeit von Abraham Helmhack. Dieser am 29. März 1654 in Regensburg geborene Künstler war von Beruf ebenso wie Schaper Glasmaler, aber von den Scheiben, die er sicher gemacht haben muß, wissen wir nichts[2]; wir erfahren jedoch, daß er mit dem Glashüttenmeister Jakob Kießling zu Hemau (1700) in Beziehungen stand und den für die Tafelglasmalerei notwendigen Kupferrubinüberfang — für die Hohlgläser kommt dieser damals überhaupt nicht in Frage — nach einigen auf der Baindterischen Glashütte angestellten Proben „wiederum A. 1717 glücklich an das Liecht gebracht"[3]. Aber er hat auch Nürnberger Hohlgläser bemalt, wenn bisher auch kein einziges von ihm signiertes Stück zum Vorschein gekommen ist; ein ihn im Kniestück darstellender anonymer Kupferstich aus seiner Jugendzeit in der Panzerschen Porträtsammlung in Nürnberg (Germ. National-Museum) zeigt ihn bei dieser Beschäftigung[4], einen Glasbecher auf drei Kugelfüßen mit umlaufender Landschaft in Schaperart in der Hand haltend, während ein Fayence-Birnkrug mit einer Landschaft in einem dünnen Blattkranz auf dem Tische steht. Die recht erhebliche Anzahl der von ihm bemalten Fayencen wie der Umstand, daß er sich auch als Kupferstecher betätigte und bei J. C. Weigel in Nürnberg verschiedene Ornamentstiche „vor unterschiedliche Professionen dienliches Laubwerck" und „Unterschiedliche Einfassungen von Laubwerck darein zu Schreiben

---

[1] Auktion Nr. 1266 bei R. Lepke in Berlin, April 1901, Nr. 404, mit leider nur unzulänglicher kleiner Katalogabbildung. — Den Zusammenhang zwischen dem Hamburgischen Glas und nicht viel späteren Emailarbeiten bekunden auch einige Ovalmedaillons mit ovidischen Götterpaaren in der ehemaligen Sammlung Albert Steiger, St. Gallen (Auktion bei H. Helbig, München, 3. Mai 1910, Nr. 235 ff mit zwei Abbildungen im Katalog, daselbst viel zu spät datiert), die wieder mit Fayencemalerei (vergl. unsere Abb. 53) zusammenhängen.

[2] Die Bemerkung von Josef Ludwig Fischer (Handbuch der Glasmalerei, S. 170), daß in Münchner Privatbesitz ein signiertes Glasgemälde Helmhacks von sehr guter Qualität zum Vorschein gekommen wäre, scheint auf einem Irrtum zu beruhen. Wiederholte Versuche, dieser Spur nachzugehen, haben zu keinem Erfolge geführt.

[3] Th. Hampe a. a. O. S. 20 und 46; Doppelmayr, Hist. Nachrichten von Nürnberger Mathem. und Künstlern I. S. 314; Murr, Beschreibung von Nürnberg, S. 740, zitiert in W. Wackernagel, Deutsche Glasmalerei II, S. 129, Anmerkung.

[4] Die beiden anderen, auch anonymen Porträtkupferstiche desselben Meisters in der gleichen Sammlung, und zwar in mittleren Jahren wie im Alter, sind ohne weiteres Interesse. Nach dem besten Stiche ist das Deckfarbenbild auf Pergament von 1712 im Meisterbuch der Glaser (Nürnberg; German. National-Museum) entstanden.

oder Mahlen" (drei Teile)[1] erscheinen ließ, rechtfertigt die Annahme, daß er, obwohl seit dem 18. Oktober 1678 Meister und zwischen 1688 bis 1709 wiederholt Geschworener seiner Zunft, das eigentliche Glaserhandwerk nur nebenbei trieb oder durch Gesellen treiben ließ, und sich als „allmos-glaser und glaßmahler bey den 3 Königen" — wie er bei seinem Tode am 2. Mai 1724[2] urkundlich genannt wird — ähnlich wie vor ihm Schaper lediglich der Innung angeschlossen hatte, weil ihm sonst bei der Ausübung der Glasmalerei beständig Schwierigkeiten in den Weg gelegt worden wären, ja weil er ohne dieses 1680 kaum Bürger von Nürnberg hätte werden können. Er war dorthin schon ein Jahr nach seiner Freisprechung als Geselle gekommen und hatte beim Glaser Ferdinand Wald († 1675) das Handwerk betrieben und auch dessen Tochter Dorothea geheiratet. Ob ihn dieser F. Wald, dessen Vater Gallus der Ältere 1625 aus Wien nach Nürnberg gekommen war, auch irgendwie künstlerisch anleitete, läßt sich nicht feststellen.

Als der neunzehnjährige Helmhack 1673 beim Glaser Wald in Nürnberg eintrat, war Schaper bereits tot; von einer direkten Tradition kann also keine Rede sein[3]. Da wir über die etwaigen künstlerischen Qualitäten seines Lehrmeisters gar nichts wissen, dürfte er von dieser Seite neben dem Glaserhandwerk kaum viele Anregungen empfangen haben; wahrscheinlich beschränkte sich die gemeinsame Tätigkeit beider, zumal es für die Tafelglasmaler immer weniger Arbeit gab, neben der rein handwerklichen Übung vornehmlich auf die Kirchenfensterreparaturen, vielleicht auch auf die Anfertigung von auf Glas gemalten Sonnenuhren[4] oder Laterna-magica-

[1] P. Jessen: Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums Berlin, 1894, Nr. 90. Die Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums besitzt die letztere Folge (Verlagsnummer 173) auch in handgemalten Exemplaren, die in der Farbenstimmung mit den farbigen Keramiken Helmhacks aber nicht ganz übereinstimmen. — Die erste (weder in Nürnberg noch in Berlin vollständig vorhandene) Folge, die lediglich monogrammiert ist, zeigt in Klein-Querfolio stets in der Mitte ein großes Tier (Elefant, Wildschwein, springendes Pferd, Löwe, Kamel) zwischen Spiral-Akanthusranken mit Phantasieblumen, zwischen denen kleinere Tiere (Meerkatze, Eichhörnchen, Biber, Hund und Katze, Frosch und Stachelschwein, Eule und andere Vögel, Maikäfer und andere Insekten) angebracht sind. — Die zweite Folge zeigt leere Kartuschen mit Akanthuslaubwerk, Phantasieblumen, Fruchtbüscheln, Körben, Masken, aber auch recht ungeschickten Engelputten; das rein ornamentale Bandwerk ist ebenfalls wenig phantasievoll. — Auch das auf Pergament gemalte Titelblatt des Glasergesellenbuches von 1709, 4°, im German. National-Museum, das um das Glaserwappen die stereotypen farbigen Blumen mit roten Schleifen auf derselben Rankenspirale zeigt, ist offenbar eine Arbeit von A. Helmhack.

[2] Die Angabe Doppelmayrs „25. Mai", die in die sonstige Literatur übernommen wurde, ist unrichtig; im Meisterbuch der Nürnberger Glaserlade des Germanischen National-Museums ist, wie ich mich selbst überzeugt habe, der 2. Mai als Todestag verzeichnet.

[3] Hampe a. a. O., S. 46. — Doppelmayr a. a. O. I., 313, der den Helmhack als einzigen Meister seiner Art neben Schaper nennt, berichtet uns allerdings, daß er schon 1668 zu Johann Jakob Behem in den Zeichenunterricht eintrat; doch würde er als 14jähriger Junge noch kaum Gelegenheit gehabt haben, dem Schaper viel abzugucken.

[4] Doppelmayr a. a. O. spricht neben Kirchenfensterreparaturen von der Anfertigung von „Gläsern zu denen so genannten optischen Bilder-Laternen" — Gemalte Sonnenuhr-Glasscheiben kommen im 16. Jahrhundert auf und bleiben bis ins 18. Jahrhundert beliebt. Das älteste Stück dieser Art ist die blau-gelbe Rundscheibe des Wiener kunsthistorischen Staatsmuseums von 1550; dann folgen zwei Scheiben von 1575, nämlich die auch blau-gelbe, signierte im Schloß Friedrichshafen und die reichere mit den zwei Narrenfiguren im Leipziger Kunstgewerbemuseum. Gute, nicht datierte Renaissance-Sonnenuhren auf Glas besitzt auch das Berliner Schloßmuseum, und zwar in der Art des Jörg Breu d. J. (Abgebil-

Bildern[1], die für Helmhack von seinem Biographen Doppelmayr ausdrücklich bezeugt werden. Aber die Beliebtheit der Schaper-Schwarzlotmalereien, die jedenfalls noch lange nach dem Tode ihres Meisters ungeschwächt anhielt und zu so vielen verwandten Arbeiten in den siebziger und achtziger Jahren hauptsächlich in Nürnberg geführt hat, mußte es dem eingewanderten Glasmaler nahelegen, zunächst in ganz verwandten Arbeiten aus der Modeströmung ebenfalls Nutzen zu ziehen. Ein Werk dieser Art ist der birnförmige Fayencekrug mit Nürnberger Silberdeckel der Auktion H. Emden[2] (Abb. 26), der die Alliancewappen der Tucher und Imhoff von Palmwedeln umgeben unter einer großen, gemeinsamen Krone in Schwarzlotmalerei zeigt und Helmhacks Monogramm A H[3] aufweist; die Malerei ist kräftiger, ja etwas derber

det von H. Schmitz a. a. O. I, Abb. 223; aber mit „1530—40" zu früh datiert) und — mit zwei Landsknechten — das Rathaus von Ulm. Schon von 1622 datiert ist die besonders reiche Sonnenuhr-Rundscheibe des Josias Murer in der Auktion Angst, Huber usw. von Zürich (Februar 1909, Nr. 710; Abb. im Katalog), während das letzte mir bekannte Stück dieser Art, schon von 1762 und verhältnismäßig schlicht nur in Schwarzlot und Silbergelb, sich im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum befindet. — Im 18. Jahrhundert treten aber auch gemalte Hohlglassonnenuhren hinzu, nämlich Stengelgläschen mit Metall-Stabeinsatz, dessen Schatten auf die gemalte Zahlenskala fällt. Das Exemplar der Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerblichen Museums trägt in kalter Malerei die Chronogramm-Widmung: QVOT GVTTAS PHIALA, DIESQVE MINVTA CONTINET, TOT LÆTVS ANNOS TRANSIGAS OPTO (1730); das des Österreichischen Museums in Wien ist von 1730 datiert; andere solche Stengelgläser stehen im Berliner Schloßmuseum in Schwarzlotmalerei, mit Sonnenblume, und, wohl älter, im Deutschen Museum in München usw. — Aber es gibt auch bemalte Beinglas-Sonnenuhren in Kugelform mit durchgesteckter Nadel, wie etwa im Prager Städtischen Museum. — Bei Helmhack wird es sich gewiß nur um Tafelglas-Sonnenuhren gehandelt haben.

[1] Die im 17. Jahrhundert von dem berühmten Jesuiten-Polyhistor Athanasius Kircher (1601—1680), dem wir auch den Brennspiegel verdanken, in Gemeinschaft mit dem Dänen Thomas Walgensten erfundene Laterna magica erfreute sich namentlich um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Leider haben sich von den zugehörigen Rechteckbildern und späteren Bilderstreifen, von denen wohl die ältesten und interessantesten in der Sammlung A. v. Minutoli in Liegnitz gewesen sein müssen (Kl. Katalog 1872, Nr. 2429—30, 2432—36, 2442—44, mit kämpfenden Reitern, tanzenden Bauern oder italienischen Komödianten), nicht mehr viele erhalten, zumal sie gewöhnlich nur in kalten Farben gemalt waren, weil man namentlich im 18. Jahrhundert die eingebrannten Transparentfarben, z. B. das Rot und Blau, nur mangelhaft beherrschte. Verschiedene Folgen bewahren u. a. das Museo civico in Turin, die Altertümersammlung und das Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart oder die Sammlung Pazaurek (mit der Signatur V H). Laterna-Bilder mit eingebrannten Farben dürfte wohl erst A. Kothgasser in Wien (um 1812) versucht haben. (Vgl. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit, Leipzig 1923, S. 202.)

[2] Berlin (R. Lepke, 1908); Auktionskatalog der Sammlung Hermann Emden-Hamburg, Nr. 188, mit Abbildung auf Tafel 19. — In den letzten Jahren sind auch recht geschickt gemalte Fayencekrüge mit Wappen fränkischer, namentlich Nürnberger Geschlechter in Schwarzlotmalerei auf dem Kunstmarkt aufgetaucht, die neu bemalt sind; eine Warnung vor solchen Fälschungen erscheint daher nicht überflüssig.

[3] Helmhacks Signatur sind die beiden Anfangsbuchstaben seines Namens, entweder sorgfältig nebeneinander gesetzt, oft auch symmetrisch zu

26. Fayencekrug mit Tücher- und Imhoff-Wappen, bezeichnet von Abraham Helmhack; Nürnberg, um 1675. Hamburg, Ehemalige Sammlung H. Emden.

als die Schapers, und von der Nadelradierung wird ein weniger ausgiebiger Gebrauch gemacht; aber die beliebte und gangbare Gesamtstimmung ist hier vielleicht besser erreicht, als dies den meisten anderen Schaper-Nachahmern geglückt ist. In Stilverwandtschaft und Art der Ausführung schließen sich auch einige Gläser dieser Arbeit so sehr an, daß wir in ihnen ebenfalls Helmhack-Arbeiten zu erkennen haben werden, obwohl hier die Signaturen fehlen. Als Beispiele seien hier die beiden Deckelbecher auf drei Kugelfüßen einerseits mit den zwei Wappen der Holzschuher und Imhoff im Berliner Schloßmuseum (M. 367, früher in der Sammlung A. v. Minutoli) und anderseits mit den Alliance-Wappen der Muffel von Eschenau und Imhoff im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[1], beide mit ähnlichen großen, fein radierten Kronen über den Wappen (einer Erbschaft, die hauptsächlich der Tafelglasmalerei entstammt), genannt. Von Schwarzlot-Fayencen dürften der Jugendzeit Helmhacks noch zwei (unbezeichnete) Enghalskrüge des Berliner Schloßmuseums angehören, deren einer die Wappen der Imhoff und Kreß zwischen Palmenzweigen mit Schleife vereinigt, während auf dem anderen mit der Darstellung des Letzten Abendmahls in der umlaufenden Landschaft der uns von mehreren Schaperarbeiten bekannte Brunnen wiederkehrt, was eine bewußte Annäherung an dieses Vorbild ausdrückt. — Da übrigens auch, wenigstens bei den späteren Fayencen, zwar gewöhnlich nicht die Signaturen, aber mit einer einzigen Ausnahme — nämlich des bezeichneten Enghalskruges von 1691 der Berliner Lepke-Auktion vom 25. Oktober 1921 — die Datierungen fehlen, läßt sich eine genaue Entwicklungsreihe der Helmhack-Arbeiten leider nicht aufstellen, obwohl es gerade hier besonders interessant wäre, erkennen zu können, in welchem Jahr man sich in Nürnberg von der liebenswürdigen konservativen Art der Glas- und Fayencedekoration abwendete, und — wohl um gegenüber Augsburg nicht ins Hintertreffen zu geraten — sozusagen modern zu werden anfing, so gut oder so schlecht man es eben vermochte. Daß hierbei Helmhack und namentlich seinem Konkurrenten W R der Hauptanteil zukommt, kann nicht fraglich sein.

Die deutsche Keramik hatte sich ohnehin manches entgehen lassen, was anderwärts mit vielem Erfolg ausgenutzt worden war; da die schlichte Hafnerarbeit bis in die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts weitaus vorherrschte, hatte man z. B. weder

---

beiden Seiten eines Ornament-Endes, oder aber auch in Ligatur, miteinander zu einem Monogramm vereinigt, gewöhnlich in der Mittelachse unter dem Hauptbild oder auch rückwärts unter dem Henkelansatz. Eine Verwechslung mit dem Ligatur-Monogramm, das der Schweizer Glasmaler Andreas Hör von St. Gallen führt, ist ausgeschlossen, da dessen Arbeiten mehr als hundert Jahre älter sind. (Mehrere Scheiben der Auktion Vincent, 1890, Nr. 87—114.)

[1] Abb. im Jahresbericht des Landes-Gewerbemuseums über das Jahr 1912, S. 29. — Das Glas, das ich früher wenn auch nicht Schaper, so doch der Schaper-Werkstatt selbst zuzuschreiben geneigt war, muß zwischen 1668 — dem Hochzeitsdatum des herzoglich württembergischen Rates Joh. Christ. Muffel von Eschenau und Eckenhaid mit Maria Ursula Imhoff — und seinem Todesjahr 1699 entstanden sein; es ist wohl noch vor 1680 anzusetzen.

27. Fayencekrug mit Rebekka, bezeichnet von A. Helmhack; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Berlin, Sammlung der Staatl. Porzellanmanufaktur.

28. Silbermontierter Rebekka-Krug mit Helmhack-Monogramm; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Frankfurt a. M., Sammlung Baron Rudolf von Goldschmidt-Rothschild.

die Loggien-Grotesken („Schweifgrotesken"), noch die Mauresken-Bänder der Renaissance ähnlich wie in Italien ausbeuten können. Aber die Akanthusranken, wie sie seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf den damals zuerst hervortretenden italienischen Majoliken von Castelli, die auch nicht selten Ruinenlandschaften darstellten, zu sehen sind, wollte man sich nicht entgehen lassen, noch weniger den immer stärker betonten Blumennaturalismus, wie er sich etwa in den Ornamentstichen von Nicolas Cochin aus Troyes (1610—86), namentlich in seiner Folge „Livre nouveau de fleurs très-util pour l'art d'orfèvrerie et autres" ausspricht[1]. Aber soweit in der naturgeschichtlichen

[1] Natürlich sind auch deutsche Vorlagen verwendet worden, die dem lebhaft betonten Sinn für Botanik entgegenkamen, wie etwa die von Matthias Echter in Graz (1679), die von Leonhard und Jacob Wilhelm Heckenauer, von der Augs-

Treue, wie dies meist bei seinem Konkurrenten W. R. der Fall ist, pflegte Helmhack nicht zu gehen, sondern er liebte in erster Reihe das typische „romanische Laubwerk" („fogliami Romane"), das er mit bestimmbaren Blumen bereicherte und dessen Rankenendigungen er gerne in eine andere Farbe übergehen ließ. Haben schon die Nürnberger Goldschmiede wie auch verschiedene Zinngießer, besonders Zacharias Spatz (Meister 1661; † 1713) oder Andreas Mergenthaler (Meister 1665, † 1701), mit ihren großen Barockblumen, wie Tulpen, Rosen, Nelken, Türkenbund u. dgl., starke neuartige Wirkungen zu erzielen gewußt, so lag für die keramische Malerei, der noch dazu eine lebhafte Farbenpalette zur Verfügung stand, erst recht die Heranziehung dieser Motive nahe, zumal man gerade nach der koloristischen Seite das farbig auffallend zurückhaltende Castelli ganz wesentlich überbieten konnte. Das war nun, obwohl Helmhack auch nicht alle Anlehnungen an ehrwürdige heimische Muster, wie etwa an Hans Sibmachers „Fysirungen" (1599)[1] verschmäht, doch etwas ganz anderes als die den Vorbildern der alten Meister, wie Jonas Silber, Virgil Solis oder Georg Wechter, nachempfundenen schwarzen oder höchstens auch eisenroten Fruchtbüschel eines Schaper. Allerdings hielt bei Helmhack das Können mit dem Wollen nicht gleichen Schritt; ist schon in technischer Beziehung manche Arbeit im Brande weniger geraten, da erst vielfach mit den Farben experimentiert werden mußte, so hat er vom künstlerischen Standpunkt sich doch zu gerne mit der koloristischen Wirkung, mit der seine Muffelfarben die Scharffeuerfarben der Fabriken leicht überbieten konnten, begnügt und die Zeichnung, namentlich das Figürliche, das ohnehin nur bei Heranziehung guter Vorlagen gelang, nicht selten vernachlässigt; und mit seiner Erfindungsgabe ist es nach den nur zu häufigen, fast sklavischen Wiederholungen desselben Dekors auch nicht weit her.

Die Lieblingsthemen, die Helmhack auf Hanauer oder später meist auf Frankfurter Birnform-, bald auch auf Enghalskrügen von verschiedener (mitunter recht fragwürdiger) Qualität und Glasur immer wiederholte, sind der biblischen Geschichte entnommen, aber auch da nur auf wenige Szenen beschränkt. Isaaks Brautwerber und Re-

---

burger Familie Bodenehr oder von Conrad Reutimann oder anderen, namentlich durch Augsburger Verleger, besonders Jeremias Wolff, aber auch durch Joh. Chr. Weigel in Nürnberg verbreiteten Stechern. — Interessant ist der Vergleich dieser Gruppe von Fayencen etwa mit dem Gouache-Blumenbild der Maria Sibilla Graeffin, geb. Merianin (1647—1717) von 1675, das Türkenbund, Nelke, Schwertlilie, Hyazinthe nebst Insekten in ähnlicher Weise, wie dies auf Hausmalerfayencen des ausgehenden 17. Jahrhunderts geschieht, verwendet (Basel; Historische Ausstellung 1912, Nr. 640; vgl. Daniel Burckhardt: Des alten Merian Kinder und Enkel, S. 208). Dieselbe M. S. Gräff hat 1680 bei Joh. Andreas Gräff, Maler in Nürnberg, ein „Neues Blumenbuch . . ." in drei Teilen erscheinen lassen, das für naturalistische Schnittblumen aller Art, zunächst auf Muffelfarbenfayencen, vielfach — allerdings weniger von den Nürnberger Hausmalern — benutzt wurde.

[1] Vgl. z. B. die Leibung einer Kanne von Sibmacher in der Zeitschrift „Kunst und Gewerbe", 1877, S. 173. Die Fruchtbüschel solcher Vorbilder hat jedoch Helmhack zum Unterschied von Schaper nicht mehr herübergenommen, wenigstens in seiner reifen Zeit auf Fayence oder Glas nicht verwendet.

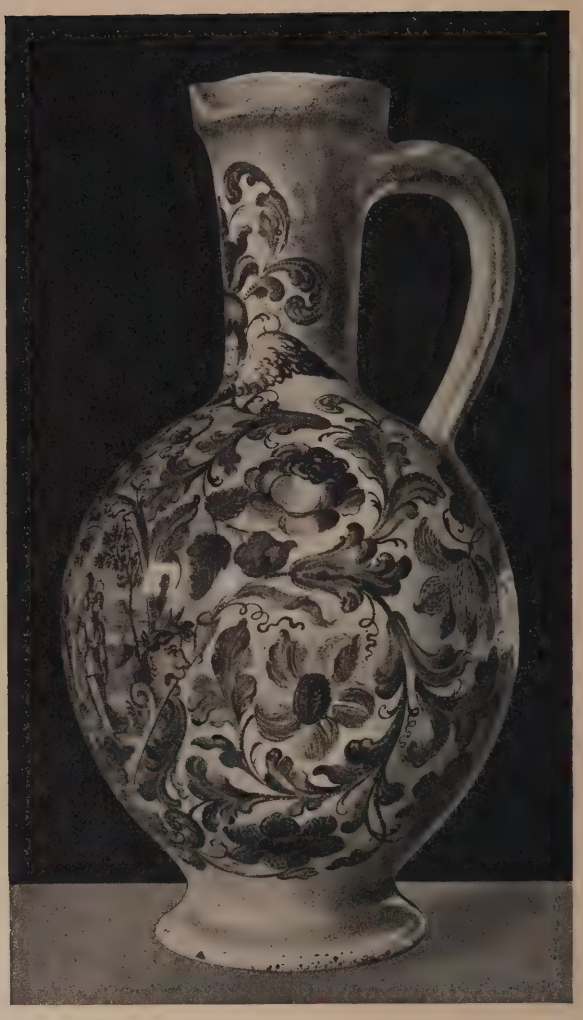
bekka mit den Kamelen am Brunnen[1] kehren am häufigsten wieder, und zwar in mehreren Redaktionen. Auf einem birnförmigen, ligiert monogrammierten Krug des Kunstgewerbemuseums in Köln, wo noch ein verwandter, ebenso bunter Krug mit der Flucht nach Ägypten verwahrt wird, ist die Rebekkaszene in Purpur-Camayeu gehalten, während die Spiralranken mit den großen Blumen der Umgebung die Farben Blaugrün, Purpur, Lila, Blau und Gelb aufweisen; auch der in Nürnberg zinnmontierte monogrammierte Birnkrug der Sammlung der Staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin (früher Minutoli-Sammlung) zeigt, von schwerem Akanthus-Laubwerk umgeben, das Isaakbild in Purpur-Camayeu (Abb. 27). Dieselbe Farbstimmung wiederholt sich auf dem birnförmigen, ebenfalls mit dem Ligatur-Monogramm versehenen, aber in Silber montierten Krug der Sammlung von Baron R. v. Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt (Abb. 28), wo noch ein weiterer, aus der Sammlung B. Oppenheim-Berlin stammender, mit den Initialen signierter, unmontierter Enghalskrug wieder das gleiche Bild wie der Berliner Krug, abwechselnd in Purpur- und Grisaillemalerei (Abb. 29), zeigt und wo ein weiteres Exemplar, ein unmontierter Enghalskrug, das von den bunten Blumenranken umschlossene Rebekka-Medaillon[2] diesmal nicht in Camayeu, sondern ebenfalls farbig bringt (Abb. 30). Die Begegnung mit der Rebekka tritt uns weiter, miteinander wie mit der (wappenlosen) Darstellung auf dem Berliner Kruge vollständig übereinstimmend, auch auf zwei mit den Initialen A H signierten farbigen Enghalskrügen entgegen, welche beide am Halse noch das Imhoff-Wappen, unten eine Maske tragen; das eine Exemplar befindet sich im Luitpold-Museum von Würzburg, das andere kam mit der Sammlung W. Clemens-München in das Kunstgewerbemuseum von Köln[3]. Das Leipziger Kunstgewerbemuseum besitzt einen monogrammierten Enghalskrug von Helmhack mit der Darstellung von Jakob und Rahel. — Dem Kreise des Neuen Testaments sind dagegen folgende, ebenfalls von bunten Laubwerkkartuschen, zum Teil auch mit Masken, umgebene Bilder auf signierten Helmhackkrügen entnommen: Die Geburt Christi in schmutzigem Purpur-Camayeu auf dem silbermontierten Birnkrug im Kunstgewerbemuseum von Frankfurt a. M. (schwarze Ligatur-Signatur auf der eingedrückten Stelle unter dem Henkelansatz), Mariä Heimsuchung, ebenso signiert, auf dem Krug der Sammlung Dr. Becher

[1] Der Nürnberger Ausstellungskatalog von 1906, S. 154, Nr. 533, spricht versehentlich von einem Rendezvous der Rebekka mit [ihrem Sohne] Jakob, während es sich hier augenscheinlich um I. Moses 24, 15ff. handelt; bei Jakobs Begegnung mit Rahel assistieren Schafe, während hier zur notwendigen Staffage Kamele gehören, denen Helmhack immer possierlich lange Giraffenhälse verleiht.

[2] Kleine Abbildung — ohne Angabe des Meisters und des Aufbewahrungsortes — bei O. Riesebieter a. a. O., S. 85.

[3] Die beiden Stücke nebeneinander abgebildet im Nürnberger Ausstellungskatalog von 1906 als Nr. 520 und 533 auf S. 426; größer bei A. Stoehr, Deutsche Fayencen, S. 300, bzw. in der Zeitschrift „Cicerone" XIV, Mai 1922, S. 421. Noch einmal kleiner bei Karl Schaefer, Die Sammlung W. Clemens (Köln 1923), S. 59.

29. Rebekka-Enghalskrug von Helmhack; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Frankfurt a. M., Sammlung R. von Goldschmidt-Rothschild.



30. Rebekka-Enghalskrug mit Helmhack-Initialen; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Frankfurt a. M., Sammlung R. von Goldschmidt-Rothschild.

in Karlsbad, Christus mit der Samariterin (ohne Bezeichnung, aber unzweifelhaft) auf der Veste Koburg wie auch, ebenfalls von großen bunten Blumen umgeben, (vorne mit der Ligatur-Signatur in Blau) im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg, wo sich außerdem ein ebenso derbes, bezeichnetes Gegenstück mit Jakob und Rahel (?) als Schäferpaar befindet, oder die etwas blaß geratene Purpurcamayeu-Christus-allegorie mit um so bunter wirkender Blumenrankenumgebung auf dem signierten Enghalskrug des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe (Abb. 31). Diese Darstellung wiederholt sich auch auf einem, ebenfalls in Purpur-Camayeu gehaltenen Enghalskrug, der aber an Stelle des Engelskopfes auf dem Hals das Wappen des Nürnberger Geschlechtes der Haller trägt (Nürnberg, Germanisches National-

31. Bezeichneter Helmhack-Krug mit Christus-Allegorie in Purpur-Camayeu; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

32. Englhalskrug mit Purpur-Landschaft von Helmhack; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.

Museum[1]); die vergoldete Silbermontierung trägt die Nürnberger Beschau. Das Hamburgische Museum besitzt aber noch einen zweiten bezeichneten Enghalskrug Helmhacks, der uns zu den sonstigen Darstellungsstoffen hinüberleitet, die Helmhack — immer im Wetteifer mit dem höherstehenden Monogrammisten WR — auch nicht vernachlässigt. Purpur-Camayeu-Landschaften[2] mit kleiner Staffage, immer in der üblichen Weise von großen bunten Blumenranken eingerahmt, gelingen ihm besonders

[1] Ein gleiches (oder dasselbe?) Exemplar war vor längerer Zeit im Dresdner Kunstgewerbemuseum als Leihgabe ausgestellt.

[2] Man vergleiche damit gleichzeitige Camayeu-Landschaften mit Staffage in Maleremail auf Kupfer, z. B. die beiden Rundmedaillons der Auktion von Donop-Mercken in Köln (J. M. Heberle, 1896), Nr. 171. (Abbildungen im Katalog.) — Ein recht weitgehender Unterschied aber besteht zwischen den Nürnberger und Delfter Fayence-Landschaften (vgl. z. B. B. Rackham, Old Dutch Pottery and tiles, 1923, Tafel 24).

gut, wie zwei gleiche, silberbeschlagene, mit den schwarzen Initialen signierte Enghalskrüge von besonderer Farbenleuchtkraft (Gegenstücke) der Sammlung R. v. Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt oder ein kleinerer, unbezeichneter und unmontierter Enghalskrug der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt (Abb. 32) bezeugen, während bei einem monogrammierten Krüglein mit einem antikisierenden Paar in einer Landschaft und ornamentaler Kartusche in der Sammlung der Landes-Gewerbeanstalt von Nürnberg die Farben seltsam schmutzig und trocken auf sehr schlechtem Fayencematerial herauskamen. — Nur selten gelingt Helmhack auch eine große figürliche Szene, wie der Türken-Reiterkampf auf dem Enghalskrug des Baron Stieglitz-Museums von Petersburg (Tafel 4); wieder umgeben große bunte Blumen (Rose, gelbe Tulpe, Türkenbund, Aster, Narzisse, Nelke) das elliptische, oben mit einer Palmettenmaske bekrönte Bild, das von einem blauen, mit gelben Akanthusranken umflochtenen Blattkranz umschlossen wird; die beiden Signaturbuchstaben sind unten — in rot — symmetrisch angeordnet. Mit diesem Motiv schließt sich der Meister wieder mehr an die Gläser des Schaperkreises an, die Reiterkämpfe alter und neuer Zeit immer wieder heranziehen[1]; in der gleichen Richtung bewegt er sich, wenn er — wie auf dem allerdings nicht signierten Enghalskrug im Berliner Schloßmuseum — ein Wappen (Engel mit Flammenschwert im roten Feld) in einem Kranz der ihm eigentümlichen Blumen malt oder wenn er, wenigstens teilweise, zum Schwarzlot zurückkehrt, wie dies bei folgenden Arbeiten der Fall ist: Der in Nürnberg silbermontierte, signierte Birnkrug der Sammlung J. Mühsam in Berlin umschließt die Architektur in Grisaille mit einem Kranze bunter Blumen, der unbezeichnete Enghalskrug der Sammlung Riesebieter-Oldenburg[2] weist in dem von bunten Blumenranken umgebenen Rundmedaillon ein Landschaftsbild mit biblischer Staffage in braunschwarzer Farbe auf und der unten signierte Teller des Germanischen National-Museums von Nürnberg[3] zeigt ein großes Schäferpaar in Schwarzlot, von bunten Akanthusranken am Rande eingeschlossen. Die seltene Tellerform — und zwar wieder von recht schlechtem Scherben — hat Helmhack noch einmal gewählt, nämlich bei der flüchtigen, von bunten Blumen umgebenen Amordarstellung mit Signatur im Berliner Schloß-

---

[1] Reiterkämpfe und Kriegsbilder auf Nürnberger Gläsern mit Schwarzlotbemalung trifft man — neben den oben genannten Schaper-Arbeiten — z. B. auch in der Collektion Slade in London, im Historischen Museum Johanneum in Dresden, beim Grafen Entzenberg auf Schloß Tratzberg in Tirol, in der Sammlung Passavant in Frankfurt a. M., bei Freiherrn K. v. Ebner-Eschenbach in Nürnberg usw. Der späte, wohl schlesische Becher des Schlesischen Museums in Breslau zeigt auch noch dieselbe Technik der radierten Schwarzlotmalerei ohne Preußler-Einfluß. — Als Vorbilder für solche Darstellungen wurden auch die „Caprici di varie battaglie" von Joh. Wilhelm Baur verwendet sowie Stiche nach Jacques Courtois (Bourguignon) oder Heinrich Wertmüller.

[2] Abbildung bei Riesebieter a. a. O., S. 82.

[3] Abbildung bei A. Stoehr a. a. O., S. 301, und bei O. Riesebieter a. a. O., S. 82.

Fayence-Enghalskrug mit Reiterschlacht, bezeichnet von A. Helmhack;
Nürnberg, 17. Jahrh. Ende.
Petersburg, Baron Stieglitz-Museum.

museum. Blumen-Spiralranken allein, ohne ein Mittelbild, verwendet er in seiner Art auf einem derben, rückwärts monogrammierten Enghalskrug des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. — Zweifellos sind auch manche unsignierten Fayencen, die sich vollständig den bezeichneten Arbeiten anschließen, in sein Werk aufzunehmen, wie wir es bereits getan haben. Manche Stücke dagegen zeigen bei aller Verwandtschaft in Komposition und Farbengebung doch eine andere Hand, so daß wir sie höchstens als Malereien seiner Werkstatt ansprechen könnten. Hierher gehört z. B. der zinnmontierte Walzenkrug der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt (Abb. 33) mit der von farbigen Blumenranken umgebenen, mehr in Umrißzeichnung gehaltenen Grisaille-Darstellung der büßenden Magdalena.

Künstlerisch nur wenig, technisch jedoch mehrfach dem Helmhack überlegen ist ein uns vorläufig noch nicht mit Namen bekannter Zeitgenosse und Konkurrent, der Monogrammist **WR**[1], der ebenfalls in

33. Fayence-Walzenkrug der Helmhack-Werkstatt; Nürnberg, 18. Jahrh. Anfang. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.

[1] Theodor Hampes Buch über „Das Altnürnberger Kunstglas und seine Meister", das uns auf Grund zuverlässigster archivalischer Forschung so viele, überaus wichtige Einblicke auch in die Grenzgebiete machen läßt, berührt diesen Meister, von dem sich ebensowenig wie bei Helmhack ein bezeichnetes Glas nachweisen läßt, nicht. Wahrscheinlich war er überhaupt kein Glasmaler, sondern ein Miniaturmaler, vielleicht zugleich nach seiner vollendeten Farbentechnik ein Schmelzmaler von Gold- und Kupferemail, also mehr ein jüngerer Berufsgenosse von G. Strauch, der sich teils mit „Gummifarb", teils in „Schmelzglas" betätigte. — Aber Direktor Hampe hatte die Güte, dem Monogrammisten noch weiter gründlich nachzugehen, ebenso Konservator Dr. Walter Fries, Archivrat Dr. Mummenhoff im städtischen Archiv und in der Stadtbibliothek und Kreisarchivar Albert Gümbel, alle in Nürnberg, denen ich für ihre große Mühewaltung auch an dieser Stelle verbindlichst danke. Eine überzeugende Auflösung des Monogramms, das ja nicht einmal unbedingt die Initialen des Vor- und Zunamens bedeuten muß, ist jedoch bisher nicht gelungen. Unter den Malern (Mitteil. a. d. German. National-Museum 1899, S. 116ff.) oder Kupferstechern (Zahn, Jahrb. f. Kunstwissenschaft I, S. 252) ist kein geeigneter Name zu finden, zumal der Ornamentstecher W. N. Reiff als zu jung ausscheidet, ebensowenig unter den Glasern, da die Glaserlade im Stadtarchiv in der fraglichen Zeit nur einen Lehrjungen Wilhelm Rieß 1691 kennt, der nicht schon zehn Jahre früher vollendete Stücke gemacht haben kann; und Vermutungen nach anderen Richtungen (z. B. Glasermeister Winter, 1686) zu äußern, wäre mindestens ebenso gewagt, wie auf einen Hafnermeister Georg Warbach 1683—1720, oder auf einen Goldschmied J. J. Wolrab

34. Fayence-Jagdkrug, bezeichnete Schwarzlotmalerei des Monogrammisten WR; Nürnberg, um 1680. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Nürnberg[1] oder wenigstens nicht weit davon entfernt tätig gewesen sein muß und an Fruchtbarkeit Helmhack keineswegs nachsteht. Die beiden einzigen Datierungen auf seinen signierten Stücken, nämlich die Jahreszahlen 1681 und 1683 auf dem Neptunkrug im Hamburgischen Museum und auf dem Winkler-Wappenkrug im Museum von Würzburg stehen zu nahe beieinander, als daß wir über die Grenzen seiner Tätigkeit oder gar über seinen Entwicklungsgang daraus Schlüsse zu ziehen vermöchten. Im allgemeinen werden wir eine ähnliche Linie annehmen können, wie dies bei Helmhack der Fall war: Zunächst wohl Arbeiten in Schwarzlotmalerei, um die Nachfrage nach „Schaperkrügen", denen der frühe Tod ihres Schöpfers, kaum daß sie beliebt geworden waren, ein Ziel gesetzt hatte, zu befriedigen, bald aber — vielleicht schon vor Helmhack — der Übergang zur Polychromie, in welcher unser Monogrammist an Leuchtkraft der Farben jede Konkurrenz aus dem Felde schlägt, zumal seine bunten Fayencekrüge gewöhnlich spiegelnd glatt gebrannt sind und einen ganz einzigartigen, mit den Farben zusammenfließenden Hochglanz der Glasur aufweisen, der wohl mitunter durch aufgestäubtes Bleioxyd (die „coperta" der Italiener, das „Kwaart" der Delfter) bewirkt

(† 1690) raten zu wollen. — Unter den Goldschmieden könnte man einen Augenblick an Wolf Rößler (R² 3243) denken, mit dem sich die Witwe des bekannten Glasschneiders Hermann Schwinger gleich nach dem Tode ihres Mannes 1683 verlobte; aber einerseits wäre es unverständlich, warum die Beschläge seiner Fayencekrüge, soweit diese eine gleichzeitige Silbermontierung, und zwar überdies mit der Nürnberger Beschau, haben — und dies läßt sich in mindestens sieben Fällen nachweisen — durchwegs nicht von ihm, sondern von anderen Nürnberger Goldschmieden stammen (den im Katalog nicht näher beschriebenen Fayencekrug mit W. Rößler-Montierung bei Herrn Haller v. Hallerstein von der Nürnberger Edelmetall-Ausstellung im Bayer. Gewerbemuseum 1885, Nr. 769, kenne ich leider nicht), und anderseits könnte man doch bei ihm auch Emailarbeiten vermuten, wovon jedoch nichts bekannt ist.

[1] Die in die Augen springende Parallele zu Helmhack ließe ohnehin einen steten Wettkampf in der nächsten Nähe vermuten. Dazu kommt, daß mir bei Edelmetallmontierungen keine anderen als solche mit Nürnberger Beschau bekannt geworden sind (Museum von Weimar, Bayer. Landes-Gewerbeanstalt zweimal und Hofrat Merkel in Nürnberg, L.-Museum in Würzburg, Sammlung O. Riesebieter in Oldenburg, Auktionen von Adelmann, de Ridder usw.). Nur auf einem Zinndeckel (Sammlung J. Rosenbaum) findet sich eine Dresdner Beschau; doch ist gerade dieser unbezeichnete Krug stark restauriert. — Auch die Wappen der Ebner und Voiten auf dem Hamburger Krug deuten auf Nürnberg.

worden sein mag. Und diese koloristischen Vorzüge, die in dieser Steigerung in der Folge selbst vom Weichporzellan nur selten erreicht worden sind, nicht aber die mitunter breite und flüchtige Zeichnung, die sich gerne an Kupferstichvorlagen anlehnt und — wie bei Helmhack — vor Wiederholungen keineswegs zurückschrickt, mögen uns auch die hohe Schätzung dieser Arbeiten erklären, die sich gerade in dieser Gruppe durch die sehr häufige Edelmetall-Montierung ausdrückt.

35. Bunter Neptunkrug mit Ebner- und Voiten-Wappen, bezeichnet vom Meister WR; Nürnberg 1681. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Von den signierten Schwarzlotmalereien des Meisters W. R. dürfte eine der frühesten die Uferlandschaft im querelliptischen Medaillon auf dem Enghalskrug sein, die mit der Sammlung des Münchner Kunstmalers W. Clemens (Nürnberger Ausstellung 1906, Nr. 519) in das Kunstgewerbemuseum von Köln kam, ferner der auffallend zarte, mehr radierte als gemalte Birnkrug mit der Wildschweinjagd mit Netzen, der aus der Sammlung Joh. Paul (Köln, 1882, Nr. 241) in das Hamburgische Museum überging (Abb. 34). Sonst sind es, wie bei Helmhack, vornehmlich biblische Motive, denen wir schon in seinen Sepiaton- oder Schwarzlotmalereien begegnen, wie Adam und Eva in umlaufender Darstellung auf dem Krug mit Nürnberger Silbermontierung (R² 3257) im Museum von Weimar (Nürnberger Ausstellung 1906, Nr. 523), die Taufe Christi auf dem silbermontierten Birnkrug des Maximilianmuseums von Augsburg oder Christus als Gärtner mit Maria Magdalena auf dem unmontierten Enghalskrug des Berliner Schloßmuseums. — Auch in Purpur-Camayeumalerei versucht sich unser Monogrammist, wie auf dem ebenfalls signierten und (von Andreas Bergmann in Nürnberg, † 1688) silbermontierten Birnkrug der Bayerischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg, wo wir einen Jäger mit Beute in einer Uferlandschaft von einer Akanthus-Kartusche eingeschlossen finden.

Unter den bunt bemalten, bezeichneten Fayencekrügen wollen wir die beiden datierten mit Wappendarstellungen, die sich später nicht wiederholen, vorwegnehmen. Der einfachere ist der spätere, nämlich der lediglich mit dem Wappen der Familie Winkler von Dölitz ohne weitere Umrahmung geschmückte zinnmontierte Enghalskrug von 1683 im Fränkischen Luitpold-Museum von Würzburg, der sich früher in der Sammlung Adelmann (Auktion 1888, Nr. 160) befand[1]. Der birnförmige Krug von 1681 im Hamburgischen Museum (Abb. 35) trägt die Alliancewappen der Nürnberger Geschlechter Ebner und Voiten am Halse, während der Hauptschmuck in dem Triumphzug des Neptun mit der Amphitrite auf dem Seepferdwagen, nebst Amor mit Fackel, in breiter, sehr bunter Malerei in nicht weniger bunter Umgebung einer gelb-blauen Akanthuskartusche mit großen Rosen, Tulpen und Vergißmeinnicht besteht. — Dasselbe Thema behandelt der gleiche Meister auch auf einem stark gekitteten zinnmontierten bauchigen Krug des Frankfurter Kunstgewerbemuseums: In der felsigen Meerlandschaft mit Muscheln und Korallen Neptun und Amphitrite mit gebauschter Purpurdraperie auf dem von zwei weißen Meerpferden gezogenen Muschelwagen (mit gelbem Speichenrad), vor dem ein Amor mit der Fackel schwebt, während dahinter ein Triton seine Muschel hochhält; oben hängende, gelbe Tücher, seitlich bekränzte Masken in Schwarzlot; Wappen und Datum fehlen; die schwarze WR-Signatur sitzt unter dem Henkel. Damit war für die deutsche keramische Malerei ein Stoff herangezogen, der sich nicht nur in der Fayence-, sondern auch in der Porzellan-Hausmalerei in verschiedenen Abwandlungen lange Zeit der größten Beliebtheit erfreute. Wenn dagegen unser Monogrammist auch eine Reiterschlacht — bezeichnenderweise mit einer Uferlandschaft im Hintergrunde — verwendete, wie dies zwischen stilisierten Palmenzweigen auf dem silbermontierten, signierten Enghalskrug des Germanischen National-Museums in Nürnberg[2] der Fall ist, so folgte er nur — in gewissem Abstande — den Spuren Schapers, obgleich er die lebhaften Farben diesem Vorbilde nicht entnehmen konnte; natürlich sind es die Türken, die in solchen Bildern immer geschlagen werden, was zur Zeit der Belagerung Wiens (1683) als ganz aktuell empfunden worden sein muß. — Die bunte Szene mit dem Schäferpaar nebst Hund in tiefer Uferlandschaft auf dem signierten, zinnmontierten Birnkrug in der Sammlung der staatlichen Porzellanmanufaktur in Berlin (früher Minutoli-Sammlung; Abb. 36) läßt sich in der Stadt der Pegnitzschäfer zunächst genrehaft auffassen, dürfte jedoch eher eine mythologische Deutung haben. Aber auch bei WR herrschen, wie bei

[1] Kleine Abbildung im Nürnberger Ausstellungskatalog von 1906, Nr. 515.

[2] Bei der Abbildung im Nürnberger Ausstellungskatalog von 1906, Nr. 524, scheint eine Verwechslung mit einem ähnlichen Stück vorzuliegen, so daß noch ein zweiter Reiterschlachtkrug von WR vorhanden sein wird.

36. Bunter Krug mit Schäferpaar, bezeichnet vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Berlin, Sammlung der Staatl. Porzellanmanufaktur.

37. Bezeichneter Krug mit den drei Königen, vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Frankfurt a. M., Sammlung R. von Goldschmidt-Rothschild.

Helmhack, unter den figuralen Szenen die biblischen vor, und zwar ebenso wie bei diesem mitunter in fast unveränderten Wiederholungen. Die Geburt Christi bzw. die Anbetung der Hirten in einem von den üblichen großen, immer naturalistischer als von Helmhack wiedergegebenen Blumen — oben in der Regel die gefüllte Zentifolie — umschlossenen Rundmedaillon auf dem bezeichneten Birnkrug mit Nürnberger Silberfassung (R^2 3257) bei Hofrat Dr. Merkel in Nürnberg[1] ist mir in einer Wiederholung nicht bekannt. Die pompösere Anbetung der drei Könige hat dagegen der Meister WR nach ein und derselben Vorlage ganz übereinstimmend mehrmals gemalt, und zwar sowohl in einem von gefüllten rosa Rosen und Knospen umgebenen Rund-

[1] Kleine Abbildung im Nürnberger Ausstellungskatalog von 1906, Nr. 516.

medaillon, wie auf dem in Nürnberg silbermontierten Birnkrug, der aus der Auktion de Ridder-Frankfurt[1] in die Sammlung R. v. Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt (Abb. 37) kam, als auch ganz umlaufend, ohne Medaillon-Einschluß, wie auf dem ebenfalls in Nürnberg silbermontierten Birnkruge, der aus der Sammlung Max Rosenheim in London[2] in die von G. Tillmann in Hamburg überging. Ein blumenumranktes Rundmedaillon umschließt auch die Szene mit dem barmherzigen Samariter auf dem ebenfalls monogrammierten Krug der ehemaligen Sammlung Paul in Hamburg[3]. — Die schönsten Krüge unseres Monogrammisten sind aber jene, bei denen, gewöhnlich von den gleichen großen grell-bunten Blumen eingeschlossen, farbenfrohe und doch namentlich in der Luftperspektive des tief zurückreichenden Hintergrundes sehr duftige Phantasielandschaften dargestellt sind, mit nur kleiner Vordergrund-Staffage unter großen Bäumen und einem See, der sich bis zu den Bergen des Hintergrundes hinzuziehen pflegt. Solche Birnkrüge, durchwegs mit dem WR-Zeichen[4] am Henkelansatz, stehen unter anderem im Berliner Schloßmuseum (zwei Exemplare; der eine mit nicht zugehöriger Zinnmontierung), dann in den Museen von Hamburg (Abb. 38) und Würzburg[5], beide mit Zinndeckel, im Victoria and Albert-Museum in London (aus der Sammlung M. Rosenheim, London 1923, Nr. 199), ferner in der Sammlung O. Riesebieter-Oldenburg[6] mit Nürnberger Silberfassung (R² 3242) (Farbentafel 5), und, ebenfalls mit Silbermontierung aus Nürnberg, in der Bayerischen Landesgewerbeanstalt in Nürnberg, die noch den bereits erwähnten zweiten signierten WR-Krug besitzt, auf dem die Landschaft in einem Rosenkranz, aber nicht bunt, sondern in Purpur-Camayeu — also wieder eine Helmhack-Parallele — gemalt ist; auch bei A. Pickert in Nürnberg (Auktion bei Heberle in Köln 1881, Nr. 26) tauchte ein bezeichneter WR-Krug mit Landschaft in einem Kranz von Rosen auf. — Vielleicht war auch der restaurierte[7] Landschaftskrug der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt, (Abb. 39) auf dem fehlenden alten Henkel

[1] Kleine Abbildung von zwei Seiten im Auktionskatalog (München, H. Helbing, 1919, Nr. 23).

[2] Abgebildet (ohne Besitzerangabe) bei O. Riesebieter a. a. O., S. 84, Abb. 100, im Auktionskatalog Rosenheim-London (Sotheby, Wilkinson & Hodge, 1923, Nr. 198) und klein im Nürnberger Ausstellungskatalog von 1906, Nr. 514. — Vorher befand sich dieser Krug in der Sammlung Adelmann-Würzburg (Auktionskatalog 1888, Nr. 155, wo ebenfalls eine Abbildung). Die Silbermarke HZ läßt sich mit Rosenberg (R² 3147) nicht in Einklang bringen. Ein um 1583 tätiger Meister Hans Zeier kann nicht in Betracht kommen; es muß sich, wenn der Deckel ursprünglich zugehörend ist, um einen, rund hundert Jahre jüngeren Goldschmied HZ oder ZH mit gleicher Marke handeln.

[3] Auktionskatalog von Lempertz in Köln, 1882, Nr. 242. (Ohne Abbildung.)

[4] Auf (späteren) Scharffeuer-Fayencen bedeutet das WR-Monogramm natürlich etwas ganz anderes, nämlich die hannoversche Fabrik Wrisbergholzen. — Gleichzeitig finden wir eine WR-Signatur auch auf Steinzeug, wie auf der vierseitigen Flasche von 1691 in der Auktion Chabot-Karlen (Köln, Lempertz, 1901, Nr. 484). Ein Irrtum ist aber in beiden Fällen kaum denkbar.

[5] Abbildung bei A. Stoehr a. a. O., S. 302, Abb. 147.

[6] Abbildung bei O. Riesebieter a. a. O., S. 84, Abb. 99.

[7] Der Zinndeckel mit der Dresdner Marke von 1708 hat früher wohl auf einem ganz anderen Kruge gesessen.

WR Silbermontierter Fayencekrug des Monogrammisten WR; Nürnberg, um 1690.
Oldenburg, Sammlung O. Riesebieter.

bezeichnet, da mir unsignierte, aber sichere Arbeiten dieses Meisters nicht vorkamen und seine Nachahmer die Leuchtkraft der Farbe in Verbindung mit dem glasigen Glasurglanz nie erreichten. Wie bei den Bibelszenen kommt die Landschaft ausnahmsweise auch ohne Medaillon umlaufend vor, wie bei dem schönen Kruge im Britischen Museum von

38. Fayencekrug mit bunter Landschaft, bezeichnet vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

39. Fayencekrug mit bunter Landschaft, bezeichnet vom Meister WR; Nürnberg, um 1690. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.

London[1] (Abb. 40); die Begrenzung wird in diesem Falle durch große Kulissenbäume in der Henkelgegend bewirkt; vielleicht handelt es sich beim letztgenannten Kruge auch um ein bestimmtes Panorama.

[1] Abbildung bei O. Riesebieter a. a. O., S. 83, Abb. 98.

Ob auch der zinnmontierte Enghalskrug von 1686 aus der Minutoli-Sammlung, heute im Berliner Schloßmuseum, mit dem farbigen Wappen des Nürnberger Glashändlers Ernst Ambschler (1638—1706), zu beiden Seiten von weiblichen Genien und Amoretten flankiert, auf den Meister WR zurückgeführt werden darf, dem er auch im Glasurglanz sehr nahe steht, bleibt eine offene Frage. Für Helmhack ist der Krug zu gut, und an eine Schülerarbeit wird man bei der frühen Datierung nicht denken können. Eine Schule, die ganz in seine Fußtapfen getreten wäre, hat dieser Meister offenbar nicht hinterlassen.

In einem gewissen Abstand von den beiden zuletzt betrachteten Fayencemalern, aber doch offenbar, so gut es sein bescheideneres Können gestattete, auch in ihren Spuren wandelnd erscheint der Monogrammist **MS**[1], in dem wir auch einen Nürn-

40. Krug mit umlaufender, bunter Landschaft, vom Meister WR; Nürnberg, um 1680. London, British Museum.

[1] Bruno Bucher, Geschichte der techn. Künste; III (Stuttgart, 1893) S. 489, nennt einen Schapernachahmer M. Schmid, der sich auf einem in Purpur dekorierten Krug von 1722 nennt; da er jedoch nicht angibt, wo sich dieser Krug befindet oder befand, derselbe aber inzwischen in keiner Sammlung aufgetaucht ist, läßt sich diese Angabe leider nicht überprüfen. Trotzdem wird der Meister M S in der ganzen Literatur mit M. Schmid identifiziert, ja der Vorname wird in der Phantasie noch ergänzt, entweder in „Max" (Riesebieter a. a. O., im Namensverzeichnis auf S. 410) oder in den „Schüler von Schaper" „Moritz" (Auktionskatalog E. Habich, Cassel 1901, Nr. 683). Da wären also Max und Moritz beisammen, helfen uns aber mit ihrem Schabernack nicht weiter. — Auch die Deutung „M. Schmerzenreich", die im Auktionskatalog Nr. 1788 von Baron Minnigerode-Allerburg I (Berlin, R. Lepke, 1917, Nr. 931) auf Grund eines alten Zettelvermerks versucht wurde, bleibt in der Luft hängen, zumal sich dieser Name in den hergehörigen Nürnberger Akten — nach der Versicherung eines so vorzüglichen Kenners wie Th. Hampe — nirgends findet. Namen, auf die die Initialen M. S. passen, gibt es natürlich in Nürnberg genug, nicht etwa den Glaser Michael Schwarz, der schon 1669 stirbt, aber einen der beiden Hafner Michel Straub, von denen der eine 1690, der andere 1692 in Nürnberg das Bürgerrecht erwirbt (Hampe) oder der „kunstreiche Mahler und Conterfaiter am Oberen Milchmarkt" Michael Streße, der am 24. oder 25. Juli 1708 stirbt (Gümbel), oder die Malerin Sus. Marie Sandrart (1658—1718), etwa auch den Landschafter Martin Spilberger; von Auswärtigen z. B. den Formenschneider Matthias Schultes in Ulm, den Glasmaler M. S. Spengler in Konstanz, den Ornamentstecher M. Steinle in Breslau (1684), und manche anderen. Von den zahlreichen Porzellanmalern mit dem Namen Schmidt paßt keiner; entweder haben sie andere Vornamen oder sie sind viel jünger. — Aber in Nürnberg selbst ist auch ein Fayencemaler M S

berger[2] Zeitgenossen zu erblicken haben werden. An Stelle der birnförmigen Fayencekrüge wählt er in den weitaus meisten Fällen bereits walzenförmige Henkelkrüge und bevorzugt umlaufende Darstellungen ohne Medaillon, in der Regel in Schwarzlotmalerei in breiter, flüchtiger Ausführung, indem er von der Nadelradierung nur in bescheidenstem Umfange Gebrauch macht und statt der Nadel lieber einen breiteren Stift zum Auskratzen der Farbschicht verwendet. Seine Bäume sind meist nicht nur locker, wie die seiner Vorgänger, sondern geradezu sehr spärlich belaubt, die Nadelbäume mit herabhängenden Bogenästen (wie sie später namentlich die Ansbacher Fabrikmalerei liebte); Sträucher und Baumstümpfe beleben den Vordergrund des Bodenrandes, während der durch viele wagrechte Striche anscheinend

41. Walzenkrug mit Schwarzlot-Jagd, vom Monogrammisten M S; Nürnberg, 18. Jahrh. Anfang.
München, Bayerisches Nationalmuseum.

in der dortigen Fabrik beschäftigt (Riesebieter a. a. O., S. 76), der auch mit Muffelfarben arbeitet, obwohl sein bezeichneter Enghalskrug eine von den bisher bekannten Arbeiten unseres Hausmalers ganz verschiedene Verzierungsweise aufweist. — Ein M S-Krug ist übrigens irrtümlich als Arbeit des Joh. Andreas Marx bereits in die Literatur eingeführt worden (Auktionskatalog G. Hering, bei H. Helbing in München, 1917, Nr. 24; darnach in Riesebieter a. a. O., S. 73, Anm. 1, der auf S. 84 aber wieder Christoph Marx als Autor desselben Stückes in Anspruch nimmt). Der heute im Bayer. Nationalmuseum von München stehende, alle Merkmale des Meisters M S tragende Walzenkrug ist übrigens auch mit M S in Latein-Kursiv-Ligatur gezeichnet (nicht M R X), wenn auch etwas undeutlich, da dieser Maler sonst seine Buchstaben in Antiqua oder Kursiv deutlich, wenn auch manchmal versteckt, nebeneinander zu setzen pflegt, einmal (bei dem Reiterkampfkrug in Würzburg) auch abweichend übereinander. — Zu unterscheiden von dieser Signatur ist natürlich die spätere S M-Signatur (vielleicht eines Nürnberger Fabrikmalers), wie sie sich z. B. auf einem quadratischen Deckelbehältnis mit Diana in einem Wagen und Landschaften in der Sammlung C. Baer in Mannheim befindet.

[2] Für die Nürnberger Herkunft spricht nicht nur die Abhängigkeit von anderen Nürnberger Arbeiten, sondern auch der Stempel der Montierung, und zwar z. B. in Silber auf dem Jagdkrug der 1. Lanna-Auktion, Nr. 1146, oder in Zinn auf dem Jagdkrug der Hering-Auktion, Nr. 24.

aufgerissene, hügelige Mittelgrund gerne langgezogene Abendschatten kleiner Gebüsche oder Steine aufweist. — Da wir von dem datierten Kruge mit einer (versteckten) M S-Signatur, nämlich dem blaubemalten Frankfurter Enghalskrug mit Zopfhenkel und orientalisierenden, von Vögeln und Insekten belebten Blumen von 1684 in der Sammlung Dr. Bodewig in Frankfurt[1] absehen müssen, fehlt uns der Terminus a quo; der Terminus ad quem dürfte aber ungefähr durch den besonders sorgfältigen, daher wohl auch doppelt signierten silbermontierten[2] Walzenkrug von 1722 der ehemaligen Prager Lanna-Sammlung[3] gegeben sein; es ist dies ein besonders charakteristischer walzenförmiger Jagdkrug mit berittenen Jägern in Schwarzlotmalerei. Zwei ähnliche Zylinderkrüge besitzt die Sammlung der Bayerischen Gewerbeanstalt in Nürnberg, von denen der eine mit nicht zugehörigem Zinndeckel auch eine Hirschjagd, der andere, monogrammierte, eine Fuchsjagd[4] zur Darstellung bringt. Zu derselben Gruppe gehört auch der ebenfalls bezeichnete, in Nürnberg zinnmontierte Hirschjagd-Walzenkrug, der aus der Auktion Hering[5] in das Bayerische Nationalmuseum in München gelangt ist (Abb. 41), das bereits einen verwandten Enghalskrug[6] besessen hatte; dessen Halsschleife mit den hängenden Blümchen kehrt noch bei anderen Enghalskrügen desselben Malers wieder, wie bei dem unbezeichneten Exemplar mit Jagdszenen und weidendem Vieh im Kunstindustriemuseum von Kopenhagen[7] oder bei dem später erwähnten bezeichneten, bunt bemalten Enghalskrug der Stuttgarter Altertümersammlung. — Ebenso häufig wie die Jagddarstellungen (in ungefährer Anlehnung an das freie Jagen auf Stichen nach F. van der Meulen oder an die noch älteren Jagdstiche von Ph. Galle nach Stradanus oder nach H. Bol) sind Schlachtenbilder oder wenigstens einzelne Reiterkämpfe, natürlich immer mit Türken. Zwei gute signierte Walzenkrüge dieser Art waren in der an Hausmalereien so reichen Sammlung H. Emden-Hamburg[8], von denen aber nur einer in Schwarzlot gemalt ist, während der andere, in Purpur-Ca-

[1] Abbildung bei Ernst Zeh: Hanauer Fayence (Marburg 1913), S. 72, Abb. 29 und darnach bei Riesebieter a. a. O. S. 37. — Dieser Krug könnte höchstens als Vorstufe zu dem Nürnberger Enghalskrug mit der gleichen Bezeichnung (Riesebieter a. a. O., S. 76, Abb. 84) aufgefaßt werden und hat mit Nürnberger Hausmalerei nichts zu tun.

[2] Die Silbermontierung stammt von jenem noch anonymen Nürnberger Meister (R² 1393), von dem verschiedene Arbeiten aus den Jahren 1727—42, aber sonst keine Fassungen bekannt geworden sind.

[3] Berlin (R. Lepke) 1909, 1. Lanna-Auktion, Nr. 1146; gute Katalogabbildung auf Tafel 84). Dieser Krug ist erstmalig durch die Keramische Ausstellung 1902 im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg weiteren Kreisen bekannt geworden.

[4] Abbildung in der Bayerischen Gewerbezeitung (Nürnberg) 1893, S. 5, ohne Meisterangabe oder Text-Bezugnahme.

[5] Sammlung G. Hering, Katalog von H. Helbing, 1917, Nr. 24, woselbst Abbildung von zwei Seiten auf Tafel III. — Die irrtümliche Beziehung der etwas verschnörkelt eingerissenen MS-Signatur auf Marx wird wieder aus der neuesten Literatur zu beseitigen sein.

[6] Abgebildet im Jahresbericht dieses Museums im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1913, S. 70.

[7] Aus der Auktion A. v. Lanna I (Berlin, Lepke, 1909, Nr. 1157), wo (unerkannt) Abbildung auf Tafel 86.

[8] Abbildungen im Versteigerungskatalog von R. Lepke in Berlin, 1908, Nr. 206 und 207.

mayeu gehaltene in das Germanische Nationalmuseum von Nürnberg kam. Genau dieselbe Kampfszene wie auf dem letztgenannten Kruge wiederholt übrigens der Meister MS auf dem auch bezeichneten Kruge im Fränkischen Museum von Würzburg[1]; ein weiterer bezeichneter Kampfkrug in Schwarzlotmalerei gelangte bei Fleischhauer in Stuttgart (Auktion vom 20. Mai 1912, Nr. 7) zur Versteigerung. Außer Jagden und Kämpfen malte der gleiche Meister auf seine Walzenkrüge ebenfalls in Schwarzlot auch andere Bilder, wie Bauern an einem Tisch unter einem Baum auf einem Walzenkrug der Sammlung Ole Olsen in Hellerup bei Kopenhagen, dann einen Knaben auf dem Rücken eines anderen mit landschaftlichem Hintergrund und der Inschrift „Emblemata amorum" auf dem Krug bei Magistratsrat Lot Kugler in Nürnberg[2], ferner aus dem biblischen Kreise Jakobs Himmelsleiter (Abb. 42; Walzenkrug, früher in der Auktion E. Habich, Cassel, 1901, Nr. 683, jetzt in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt a. M.) oder die Flucht nach Ägypten (Walzenkrug der Sammlung von Kommerzienrat J. Mühsam in Berlin, wie auch einer mit ergänztem Zinndeckel im Hamburgischen Museum), durchwegs Stücke mit der Initialen-Signatur. — Aber ausnahmsweise betätigte sich der Monogrammist M. S. nicht nur in Schwarzlot oder Purpur-Camayeu, sondern auch in bunten Farben, offenbar dem Meister WR nachstrebend, ohne

42. Walzenkrug mit Jakobs Traum, vom Meister MS; Nürnberg, 18. Jahrh. Anfang. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.

[1] Abbildung bei A. Stoehr a. a. O., S. 303.
[2] Ausgestellt in Nürnberg 1906; Katalog Nr. 527.

43. Enghalskrug mit bunter Jagdszene, vom Meister M S; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Stuttgart, Altertümersammlung.

diesen in der polychromen Leuchtkraft erreichen zu können. Das Hauptstück dieser Art, ein zinnmontierter, signierter Enghalskrug mit Zopfhenkel, in der weiten Landschaft mit Gebirgshintergrund Reiter und weidendes Vieh, aber weniger mager als auf dem Schwarzlot-Enghalskrug in Kopenhagen, kam aus der Auktion von Prof. O. Seyffer-Stuttgart (1887, Nr. 288) in die Stuttgarter Altertümersammlung (Abb. 43); ein zweiter monogrammierter Krug, diesmal von gerippter Form, in der ehemaligen Sammlung A. Pickert in Nürnberg[1], führt in einer bunten, weiten, umlaufenden Landschaft ein sitzendes Paar („Judas und Thamar"?) mit kleinlicher Faltengebung vor; auf dem Halse hängt ein symmetrisches Blumenornament mit großer Schleife; um den Fuß zieht sich eine einfache Laubwerkschnur, beides nur in Rot. Ein dritter bezeichneter bunter Krug, diesmal wieder in Zylinderform mit Zinndeckel, stellt Jakob und Laban mit den Schafen am Brunnen dar und kam mit der Sammlung des Freiherrn von Minnigerode-Allerburg[2] zur Versteigerung. Die drei letztgenannten Krüge repräsentieren zugleich die besten Leistungen, deren Meister MS überhaupt fähig war. —

Wie Schaper hatte natürlich auch die Opposition unter den Krugmalern Nürnbergs außer ihrer Werkstattfortsetzung auch ihre Nachbeter von verschiedenen Qualitäten, zum Teil auch solche, die wie Helmhack und der Monogrammist WR zuerst noch Anlehnung an Schapers Arbeiten gesucht hatten, diesen also gewissermaßen aus zweiter

[1] Versteigerung A. Pickert bei Heberle in Köln, 1881; Katalog Nr. 25, mit unzulänglicher Abbildung. Walter Stengel, der in seinen wertvollen Auseinandersetzungen über die „Deutsche Keramik im Germanischen Museum" (Mitteilungen des German. Nationalmuseums, 1908) auch den Fayencehausmalern Aufmerksamkeit widmete, machte zuerst auf diesen Krug aufmerksam.

[2] Gute Abbildung im Versteigerungskatalog Minnigerode I (Berlin, R. Lepke, 1917); Nr. 931 auf Tafel 19.

44. Bunter Neptun-Enghalskrug des Monogrammisten I H; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Köln, Kunstgewerbemuseum.

45. Bunter Schlacht-Medaillonkrug, vom Meister I H; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. München, im Besitz von Oberstleutnant K. v. Schintling.

Hand übernahmen, teils andere, die von Schwarzlotmalerei überhaupt nichts mehr wissen wollen, sondern, wenn sie schon auf Polychromie verzichten, nur in Purpur-Camayeu arbeiten. Derjenige, der dem Helmhack am nächsten steht, ihn jedoch in der Zeichnung etwas überragt, ist der Monogrammist **IH**. Ein signierter, zinnmontierter Enghalskrug, auf dem Neptun mit erhobenem Dreizack auf seinem von Seepferden gezogenen Muschelwagen, von Tritonen gefolgt, in einer Akanthus-Blumenkartusche mit Maske — alles in sehr bunten Farben — dargestellt ist, steht im Kunstgewerbemuseum von Köln (Abb. 44)[1].

[1] Abgebildet im Jahresbericht dieses Museums für 1912, S. 22, aber daselbst mit „1725" wohl um rund ein Menschenalter zu spät datiert.

Und genau dieselbe Darstellung, die sich später auch auf sächsischen Hausmaler-Porzellanen findet (vgl. Abb. 257), wiederholt sich, mit geringer Abweichung in der Kartuschenumrahmung, in noch bunteren Farben (der ganze Hintergrund des Neptunmedaillons türkisgrün, mit Schrägstreifen wie in Regenstimmung, die Pferde und Wolken violett) auf einem unbezeichneten Enghalskrug mit der auf dem alten Zinndeckel eingravierten Jahreszahl 1677 im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M., das kürzlich noch einen ebenfalls unbezeichneten Fayenceteller wohl von derselben Hand erworben hat, der im Spiegel die Juno auf dem Pfauenwagen in Wolken, von bunten Barockblumen und am Rande von einer Akanthusranke in Purpur und Blau umgeben, darstellt. — So nahe es läge, unter dem Meister I H den älteren Sohn Abraham Helmhacks selbst zu vermuten, nämlich den 1679 geborenen Johann Helmhack, der 1692—96 bei seinem Vater in der Lehre stand, 1704 Meister, später wiederholt Geschworener seines Handwerks wurde, daneben sich aber auch als Organist betätigte und 1760 starb, so widerspricht einer solchen Vermutung nicht nur die Jahreszahl auf dem Frankfurter Enghalskrug, sondern noch mehr seine viel unvollkommenere Farbentechnik. Gerade jemand, der offenbar A. Helmhack und den Monogrammisten W R (der 1681 ja auch eine Neptundarstellung malte) koloristisch überbieten wollte, hätte sich doch in seiner Lehrwerkstatt zunächst alle Geheimnisse der Farbenbereitung und des Einbrennens verschafft, die Abraham Helmhack in hohem Grade, wenn auch nicht so vollkommen wie der Meister WR, kannte, während eben bei I H die geradezu grell-bunten Farben vielfach fast trocken aufsitzen. Übrigens erscheint der Meister IH auf zwei weiteren Enghalskrügen, die seine Initialen-Signatur tragen, noch im Banne der älteren Schapertradition, muß also derselben Generation wie Abraham Helmhack selbst angehören: Der

46. Schäfer-Krug vom Monogrammisten C B; Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.

47. Fayenceschüssel von „1546" mit Adam und Eva in Muffelfarben; Nürnberger Fälschung, 18. Jahrh. Anfang. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum (Krongut-Depositum).

Krug (mit ergänztem Henkel) im Berliner Schloßmuseum zeigt nämlich eine antikisierende Reiterkampf-Szene vor einer Festung in Graumalerei, und zwar noch mit Goldhöhung in der umgebenden Kartusche, wie bei Schaper; und diese Goldhöhung in der Akanthus-Kartusche wiederholt sich auch bei der fein ausgeführten Palastlandschaft in rotbrauner Camayeumalerei auf dem (allerdings weniger deutlich bezeichneten) Krug des Schlesischen Museums in Breslau. Wir werden daher wohl annehmen dürfen, daß der Monogrammist I H seine Tätigkeit vielleicht schon in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Schaperart begonnen habe, jedoch bald, von A. Helmhack inspiriert, dessen Manier in jeder Beziehung übernahm. Sehr charakteristisch hierfür ist der mit I H bezeichnete birnförmige Krug bei Oberstleutnant K. v. Schintling in München (Abb. 45) mit derselben Schlachtszene wie auf dem Krug im Berliner Schloßmuseum, auch in einer ziemlich ähnlichen, wenn auch etwas reicher entfalteten Akanthusumrahmung; aber das Ganze ist hier in Farbe umgesetzt, nämlich das Kampfmedaillon in Purpur-Camayeu, die Akanthusumgebung in Blau und Gelb, also in einem recht schreienden Farbenakkord, der uns zu grell erscheint, aber bis tief ins 18. Jahrhundert als angenehm empfunden worden sein muß, da er sich noch auf Höchster Zeschinger-Fayencen ohne Abschwächung erhält.

Wie schlichtere Konkurrenten A. Helmhacks gemalt haben, veranschaulicht uns der birnförmige, in Nürnberg zinnmontierte Krug des Monogrammisten C B, 1701 in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt (Abb. 46); das arkadische Schäferpaar — ein Motiv, das uns von Helmhack, WR und Faber bekannt ist —, vielleicht auch darüber das blaugelbe Wappen mögen mit dem Pegnesischen Orden zusammenhängen[1]; ein

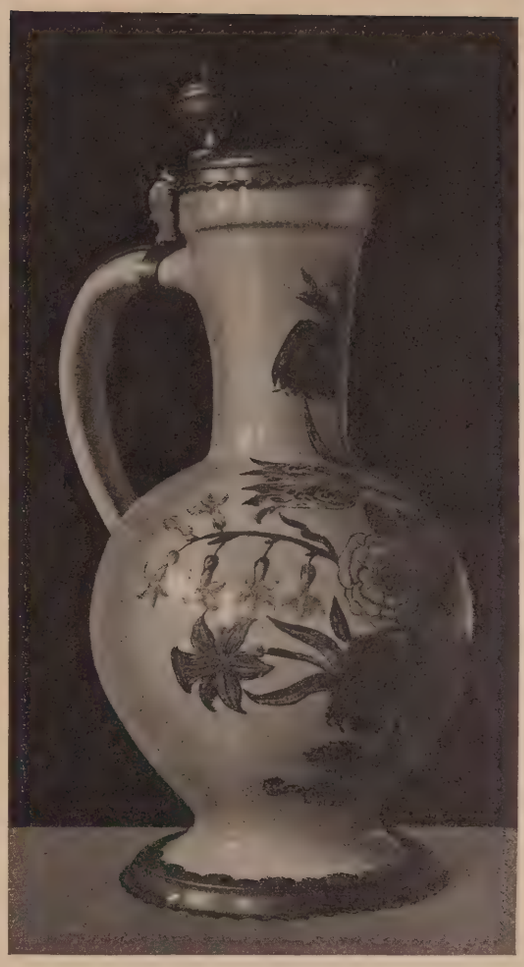
[1] Wenn einmal alle Namen und interessanteren Daten aus dem Kreise der Pegnitzschäfer genauer, als dies z. B. Amarantes-Herdegen in seiner „Histor. Nachricht" (Nürnberg 1744) mit der Aufzählung geistlicher Würdenträger und Pädagogen tut, bekannt sein werden, dürfte sich vielleicht noch mancher Beitrag für unsere Kenntnis der Nürnberger Krugmaler und Glasdekorateure ergeben.

großer Künstler ist dieser CB nicht, und auch kein guter Techniker; die Farbe ist im Brande etwas verunglückt.

Alle sonstigen Helmhack-Nachahmer, die ihre Arbeiten nicht bezeichnet haben, in Gruppen zusammenstellen zu wollen, dürfte sich erübrigen; große Helden waren es ja alle nicht. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß die Motive Helmhacks und des Meisters WR noch recht lange in entsprechender Vergröberung nachklingen. Aus dem Bibelkreis sei als Beispiel der farbige Krug mit Christus am See Genezareth (Auktion Schloß Mainberg 1901, Nr. 243; kl. Abbildung im Katalog) angeführt, der ein sehr verwandtes, ebenfalls buntes Gegenstück mit der gleichen Darstellung im Leipziger Kunstgewerbemuseum besitzt; aus der Mythologie die von gelb, blau und hellgrüner Barockkartusche umgebene Purpur-Ceres auf dem technisch übel gelungenen Enghalskrug des Österreichischen Museums in Wien; aus dem allegorischen Kreise die sitzende Temperantia auf dem bunten Enghalskrug bei Baron König auf Schloß Warthausen und für die Blumenmalerei der Birnkrug mit den drei großen Federnelken im Kunstgewerbemuseum von Köln oder der Nürnberger Blumenkrug der ehemaligen Sammlung Frohne in Kopenhagen; besonders grob und schreiend ist das Helmhack-Surrogat des Museums von Sèvres (Nr. 7774).

Interessant ist es, daß aus dem Nürnberger Hausmalerkreis auch bereits Fälschungen hervorgegangen sind, die offenbar italienische Majoliken — aber ohne deren nähere Kenntnis — vortäuschen wollten. In der bereits vom Herzog Carl Eugen von Württemberg erworbenen Majolika-Sammlung, deren heute noch im Stuttgarter Residenzschloß vorhandener Rest eigentlich nur zwei wirklich hervorragende Stücke, sonst meist Durchschnitt aus Faenza und Urbino enthält, befinden sich auch zwei, derzeit im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum verwahrte, sehr bunte Schüsseln mit Paradies-Darstellungen; die eine — technisch besonders mangelhaft gemalt und gebrannt — stellt Adam und Eva (Abb. 47), die andere die Tiere des Paradieses in einer Wasserlandschaft dar, darüber das Auge Gottes mit den Buchstaben VIAT. Die erste dieser Schüsseln, die sonst keine Signaturen oder Zeichen aufweisen, trägt rückwärts in blauer Farbe die deutliche Jahreszahl „1546“, während sie nach der Skala der Muffelfarben, die man anscheinend einer zu hohen Temperatur ausgesetzt hat, nicht früher als zu Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sein kann. Viele Stücke dieser Art scheinen aber nicht gemacht worden zu sein, da der Kreis der Antiquitätensammler noch nicht sehr groß war und die wenigen, die für derlei überhaupt in Betracht kamen, bei aller Naivität doch den Unterschied zwischen der italienischen Scharffeuerstimmung und der Muffelfarben-Nachahmung empfunden haben mögen.

Wesentlich neue Elemente sind übrigens — mit der einzigen Ausnahme der später zu behandelnden Augsburger Gruppe — auch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts nicht hinzugekommen, weder in Nürnberg[1], noch an anderen Stätten, die sich noch nach dem auch sonst immer mehr verblassenden Nürnberger Vorbild richteten. Die barocken Elemente verlieren allmählich die gehäufte Wucht und gehen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nur an wenigen Stellen bereits früher, ins Rokoko über. Am meisten von den bisherigen Vorbildern entfernt sich der Enghalskrug des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg mit der sehr bunten, nicht gerahmten Kavalierszene bei einem Barock-Kaskadenbrunnen[2]. Sonst drängen sich immer mehr naturalistische Blumen, teils zu Sträußen vereinigt, teils als einzelne Schnittblumen verstreut, in den Vordergrund, wie dies auch in einzelnen Fayencefabriken, zum Teil auch bereits beim Porzellan der Fall ist. Ein zinnmontierter Enghalskrug in der Sammlung H. Erdmannsdörfer in Mannheim (Abb. 48)[3] vereinigt noch einmal die ganze Botanik, die wir bei Helmhack oder beim Meister WR verwendet fanden, zu einem gemeinsamen Strauß; die unter dem Henkel angebrachte Goldsignatur IMG wird uns auf einem anderen signierten Walzenkrug erklärt, der die Bezeichnung „Johann Melchior



48. Enghalskrug mit bunten Blumen; bezeichnet „I M G“ (Johann Melchior Gebhard), um 1720. Mannheim, Sammlung H. Hermannsdörfer.

[1] Heute wäre es müßig, erörtern zu wollen, welchen Aufschwung die Keramik gerade in Nürnberg genommen hätte, wenn man 1724 das Angebot von Du Paquier, dem Gründer der Wiener Porzellanfabrik, sein Unternehmen nach Nürnberg zu verlegen (Folnesics-Braun, Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur, Wien 1907, S. 4 u. 5) angenommen hätte. Jedenfalls hätten damals in Nürnberg gerade für die Malerei viel geeignetere Kräfte zur Verfügung gestanden, als sie in der ersten Wiener Zeit zur Hand waren.

[2] Abbildung bei Pazaurek: Keramik des Nordböhm. Gewerbemuseums (Reichenberg, 1905), Abb. 37.

[3] Ob es sich um das gleiche Stück handelt, das Riesebieter a. a. O., S. 86, als in der Sammlung Schürer in Würzburg befindlich nur kurz streift, läßt sich in Ermangelung jeglicher Beschreibung nicht erkennen. Der jetzt in Mannheim befindliche, von uns abgebildete Krug befand sich vordem in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt. — Bei Seligsberger in Würzburg soll ein ähnlicher Enghalskrug mit großen Blumen, wie Türkenbund, Sonnenblume, Tulpe, Hyazinthe usw., mit der Signatur M G gewesen sein, der früher der Sammlung Adelmann angehörte. Vielleicht handelt es sich auch hier wieder um ein und dasselbe Stück, nämlich den abgebildeten Enghalskrug.

49. Walzenkrug mit bunten Blumen, bezeichnet von Johann Melchior Gebhard, 1720. Würzburg, Sammlung G. H. Lockner.

Gebhard fecit 1720 d. 25. 9." trägt und sich in der Sammlung G. H. Lockner in Würzburg befindet (Abb. 49); er ist offenbar mit jenem identisch, der in der Münchner Kunstauktion bei H. Helbing am 14. Dezember 1911 unter Nr. 225 versteigert wurde; die gleichen Blumen, wie auf dem IMG-Krug, sind auch hier als Hängegewinde zu finden, dazu noch ein Wappen (Greif — nicht Falke oder Löwe — mit Stern). — Blumen ganz anderer Art, nämlich in blassen Farben, schwarz gerändert, sehen wir auch auf einem breiten Walzenkrug im Schlosse Erbach im Odenwald; die unter dem Henkel angebrachte schwarze Signatur des Monogrammisten WD (in Ligatur), von dem auch der ebenso bezeichnete kleine Walzenkrug mit der Jacobusfigur in der Sammlung Eugen Geiger in Karlsruhe herrührt, scheint aber mit Nürnberg ebensowenig mehr zu tun zu haben, wie das Zeichen des Monogrammisten DP auf einem Fayencekännchen (mit einer mittelmäßigen Landschaft in beiläufiger Castellistimmung) im Österreichischen Museum in Wien. Einigen weiteren Monogrammisten[1] werden wir noch später begegnen.

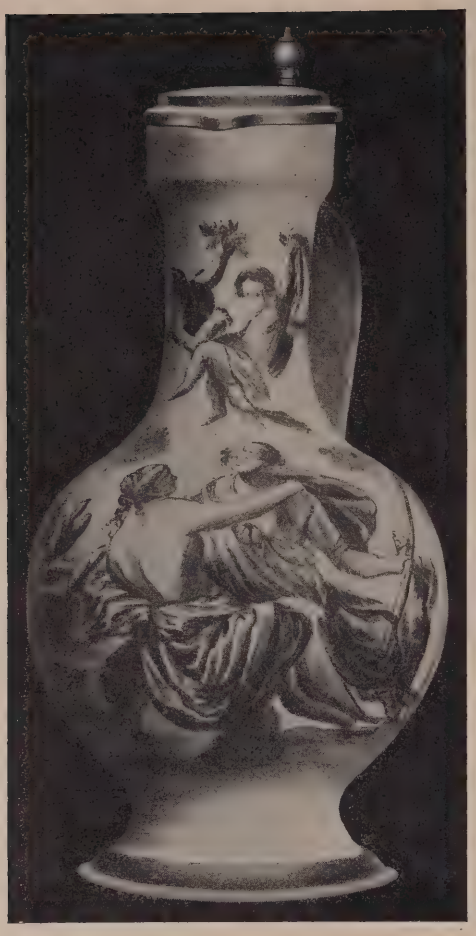
[1] Die auf einem Teller mit der Anbetung der Hirten nebst anderen biblischen Szenen auf dem Rande in der Auktion Sigmund Helbing in München (Nr. 199) angeführte Signatur W Q konnte ich ebensowenig nachprüfen, wie den Enghalskrug mit St. Georg, der unter dem Henkelansatz Wappen und Namensinitialen des Grafen von Königsegg von 1760 aufweist und mit der Auktion Klopfer (bei H. Helbing in München 1908) als Nr. 16 zur Versteigerung gelangte. Vielleicht gehört das eine oder andere Stück noch in den Kreis unserer Betrachtungen.

4. Purpurmalerei und Übergang zum Fabrikdekor.

Vereinzelt und in bescheidenem Maße schon bei den Krugmalern, die wie Benchertt vorwiegend in Schapers Fußstapfen wandelten, und in erheblich größerem Umfang im Kreise des Helmhack und des Monogrammisten WR finden wir die Ton-in-Ton-Malerei zunächst in Eisenrot, das sich jedoch erst in der Frühzeit des Porzellans auslebte, dann aber nicht weniger in Purpur verwendet; wurde es dort nur schüchtern zwischen dem Schwarzlot eingestreut, so bildete es hier schon einen sehr wirkungsvollen, in der Monumentalmalerei längst vorgebildeten Gegensatz zwischen dem Uni-Ton eines Medaillons und der lebhaften polychromen Umgebung und Gesamtwirkung. Erst der Monogrammist MS hat das Purpur-Camayeu in größerem Umfange zur alleinigen Farbe seiner Fayencekrüge herangezogen. Aber er war keineswegs der einzige. Ja gerade die von ihm beliebten Reiterkämpfe sind in verschieden getöntem Purpur, bald blaß, bald kräftig, bald mehr oder weniger ins Violette hinüberspiegelnd, auch von anderen Zeitgenossen dargestellt worden, so z. B. etwas flau, aber mit viel größerer zeichnerischer Fertigkeit auf dem Birnkrug mit der figurenreichen Geburt Christi im Berliner Schloßmuseum (der Akanthus-Laubwerkrahmen in Graumalerei zeigt auch Purpur-Schatten), jedoch recht kräftig bei der antikisierenden Schlachtszene auf dem großen, zinnmontierten Enghalskrug, der aus der Auktion Lanna in das Museum von Halle[1] kam; bezeichnet sind beide Stücke nicht. Dagegen ist ein kleiner, breiter Fayencekrug (von sehr unzulänglichem Material) mit dichten, stilisierten Purpur-Blumenranken im Berliner Schloßmuseum mit „W 1690“ bezeichnet. Natürlich darf man dabei nicht an ein Mit-

50. Walzenkrug mit Purpurmalerei, bez. von Anna Elisabeth Wald; Augsburg bezw. Künersberg 1748. Würzburg, Sammlung G. H. Lockner.

[1] Abgebildet im Auktionskatalog Lanna I (Berlin, Lepke, 1909, Nr. 1103, auf Tafel 83) und im Jahresbericht des Museums f. K. u. Kgw., Halle a. S., 1909, S. 23.



51. Enghalskrug mit mythol. Purpurmalerei; Süddeutsch, um 1700. Berlin, Schloßmuseum.

glied der Nürnberger Glasmalerfamilie Wald denken, da auch Ferdinand Wald, Helmhacks Schwiegervater, schon 1675 verstorben war. Erst viel später begegnet uns ein weibliches Mitglied, nämlich Anna Elisabeth Wald, auf einem in Purpur bemalten Walzenkrug mit belebter Landschaft von 1748 in der Sammlung G. H. Lockner in Würzburg (Abb. 50), aber nicht in Nürnberg, sondern in Augsburg beziehungweise Künersberg. — Und der Monogrammist MB, von dem eine Schäferszene in Boucher-Art in Purpur-Camayeu auf einem Walzenkrug des Maximilian-Museums in Augsburg bezeichnet ist, gehört ebenfalls schon tief ins 18. Jahrhundert.

Aber wir besitzen auch aus den letzten drei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, der Blütezeit der Purpurmalerei auf Fayence, eine ganze Reihe von vorzüglichen Stücken, die nur leider keine Signatur tragen, durchwegs Hausmalereien. Ein Hauptstück ist der aus der Minutoli-Sammlung stammende Enghalskrug des Berliner Schloßmuseums (Abb. 51) mit Nürnberger Zinnbeschau, dessen Darstellung sich auf einem ebenfalls zinnmontierten Birnkrug der Auktion Schloß Mainberg[1] genau wiederholt; es handelt sich wohl um Venus und Adonis, die uns später nach derselben Vorlage in reicherer Waldumgebung auch auf Porzellan, z. B. auf dem schönen Hausmaler-Becken des Dresdner Kunstgewerbemuseums (vgl. Tafel 25), begegnen werden. Die beiden, hierbei in der Luft gaukelnden Putten hat aber schon vorher J. Schaper auf seinem schönen Glasbecher des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums (vgl. Abb. 2), allerdings in einer anderen Kombination, verwertet. — Auch ein kleiner Purpur-Camayeu-Enghalskrug des Germanischen National-Museums in Nürnberg (Nr. 5537) zeigt uns — zwischen Wein- und Akanthusranken — große, sicher gezeichnete Figuren, die ebenfalls mythologisch anmuten, aber doch als Loth mit seinen beiden nackten Töchtern besser gedeutet sein dürften; bei diesem Stück ist die zugrunde liegende Fayence leider recht unvollkommen, ein Zeugnis dafür, daß gutes Rohmaterial aus Hanau oder Frankfurt, zu

[1] Kunstschätze aus Schloß Mainberg (Berlin, R. Lepke, Oktober 1901, Nr. 543); kleine Abbildung im Katalog.

denen noch um 1710 die Fabrik von Ansbach und bereits 1712 die von Nürnberg getreten war, noch nicht leicht überall beschafft werden konnte. — Ein kupfermontierter, ebenfalls unsignierter Krug mit zwei Kentauren zwischen Akanthus auf Schloß Hohenschwangau mag uns zu jenem, ebenfalls in Purpur-Camayeu ausgeführten, zinnmontierten Enghalskrug hinüberleiten, der aus der Sammlung Lanna[1] in das Prager Kunstgewerbliche Museum (Abb. 52) kam und von den Zeitgenossen gegenüber den Schapermalereien als unerhört modern aufgefaßt worden sein muß. Große Figuren und Putten beleben die schweren Akanthusvoluten, die im Charakter eines Pietro da Cortona († 1669) oder eines Lepautre († 1682), der beiden eben führend gewordenen, auch in deutschen Ornamentstichen von M. Steinle in Breslau (Nürnberg, J. P. Wolff, 1688) zu spürenden Größen, gehalten, das vordere Rundmedaillon mit drei weiblichen Figuren mit dem noch unter dem Henkelansatz hinzugefügten kleinen Tobiasbildchen verbinden. Aber derartige, der damaligen Innenarchitektur entnommene, gehäufte Wucht scheint doch in der keramischen Malerei wenig Liebhaber gefunden zu haben, da sie sich meines Wissens in gleicher Weise nicht oft wiederholt. Aber auch der andere, etwas spätere Versuch, dadurch modern zu wirken, daß man elegante Zeitgenossen in Purpur-Camayeu auf Fayencen verewigte, hatte damals nicht viel Boden, da auch er sich nur in wenigen Beispielen nachweisen läßt; das charakteristischste ist der birnförmige, zinnmontierte Krug, der aus der Auktion Lanna in das Bayerische Nationalmuseum von München[2] kam und einen jungen sentimentalen, sitzenden Kavalier in Zeittracht mit Allongeperücke darstellt, der durch den Schäferstab, wie durch den Apfel in seiner Rechten und durch die Beigabe von Schaf und Hund zu seinen Füßen den königlichen Hirten vom Berge Ida mimt.

52. Enghalskrug mit Purpurmalerei in Lepautre-Art; Süddeutsch, 18. Jahrh. Anfang. Prag, Kunstgewerbl. Museum.

[1] Berlin (R. Lepke, 1909), Auktion A. v. Lanna I, Nr. 1102; im Katalog große Abbildung von vorne auf Tafel 83.

[2] Berlin (R. Lepke, 1909); Auktionskatalog Lanna I, Nr. 1100; Abb. auf Tafel 86. — Eine andere Abbildung desselben Kruges bei A. Stoehr a. a. O., S. 304, der diesen Krug bereits der Fabrikmalerei zuteilen möchte, worin ich ihm nicht beistimmen kann.

Weitaus die meisten Purpurmalereien auf Fayencen — die Gläser haben diese für sie wenig wirkungsvolle Mode damals nicht mitgemacht und sich erst viel später mit Hinterlegung von weißem Email auch dazu entschlossen[1] — bringen aber dasselbe Repertoire, wie wir es namentlich aus dem Helmhackkreise kennen, was uns um so weniger wundert, als sicherlich ein gut Teil von ihnen auch in Nürnberg entstanden sein muß. Neben Jagden und Reiterkämpfen sind besonders biblische Szenen beliebt. Hierher gehört z. B. der unbezeichnete Teller mit der Samariterin-Darstellung im Museum von Sigmaringen (Nr. 607). Nürnberger Beschau trägt die Silberfassung des sehr guten birnförmigen Kruges mit der Darstellung des Gastmahls beim Zöllner und der Fußsalbung Christi durch Magdalena mit Zeltvorhängen als Abschluß in der aus gekreuzten Blattzweigen gebildeten Kartusche, in der ehemaligen Sammlung Parpart[2], offenbar von einem dem J. L. Faber sehr nahestehenden Meister, wenn es sich nicht um diesen selbst handelt.

In derselben Sammlung Parpart befand sich (Nr. 344) auch ein Enghalskrug mit Schrägrillen und Flechthenkel[3], der als Repräsentant des häufigsten Purpur-Camayeu-Hausmalerdekors angesehen werden muß; mächtige stilisierte Frucht- und Blumenbüschel — das alte Schaper-Motiv, aber in mächtiger Vergrößerung und Häufung — hängen von Schleifenknöpfen herab, von denen die Schleifenenden zu beiden Seiten herumflattern; verschiedene Insekten beleben den sonst unbemalten Hals, der oben, ebenso wie unten der Fuß, noch eine schmale Blättchenleiste aufweist. Dieselbe Hand zeigt auch der Enghalskrug, der aus der Sammlung M. Rosenheim-London (1923, Nr. 197) in das Victoria and Albert-Museum von London kam, sowie eine gebuckelte Schüssel im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 53) mit einem antikisierenden Jäger in einer nichts weniger als klassischen Landschaft; auch der gebuckelte Fayenceteller des Magdeburger Kaiser-Friedrich-Museums, ebenfalls mit einer allegorischen Figur im Spiegel, gehört hierher, ebenso der Enghalskrug mit Flechthenkel, der (als Leihgabe von Wassermann) im Bayerischen Nationalmuseum von München ausgestellt war. Signiert sind alle diese Stücke nicht; die Purpurfarbe ist meist blaß geraten; die Fayence selbst hält technisch den Vergleich mit jener, die etwa der Monogrammist WR verwendet, keinesfalls aus. — Ein Datum[4] fand ich nur bei einer einzigen Hausmalerei mit

[1] Ernst Zimmermann, Inkunabeln des europäischen Porzellans, Preuß. Jahrbuch XXV (1904) S. 169, setzt die in Purpur-Camayeu gemalten Gläser zu früh an.

[2] Auktion bei R. Lepke in Berlin 1912, Nr. 346; gute Abbildung im Katalog, Tafel 20.

[3] Abbildung ebenda, auch auf Tafel 20.

[4] Auch indirekte Datierungen sind zu beachten. — So zeigt ein in Purpur gemalter, birnförmiger Krug mit einem von zwei Löwen gehaltenen Wappen (ein Stier, der von einem Hunde angefallen wird, nebst den Buchstaben V K) in einer Landschaft nebst Staffage in der ehemaligen Prager Lanna-Sammlung (Berlin, R. Lepke, I. Lanna-Versteigerung 1909, Nr. 1101;

Purpur (Ranken), nämlich auf einem feinen, aber leider arg defekten und gekitteten Fayencekrug mit Wappen vom Jahre 1716 auf Schloß Lichtenstein in Württemberg.

Die Beliebtheit der mit Purpur-Camayeu bemalten Hausmalerkrüge muß sehr groß gewesen sein, sonst hätte die Frankfurter Fayencefabrik nicht schon vor 1693 diesen gangbaren Artikel in ihr Programm aufgenommen[1], dessen sich bald auch andere Manufakturen bemächtigten. Ein Frankfurter Enghalskrug mit kräftigen Purpurblumen in der Sammlung Hermannsdörfer in Mannheim zeigt auf der Bodenfläche eingeritzt sogar die frühe Jahreszahl 1679, wenn schon damit nur der Krug selbst, nicht die Malerei bestimmt zu sein braucht. Allerdings wird das meiste dieser Erzeugnisse, die ja nur schlichte Ware für den täglichen Gebrauch waren, ebenso zugrunde gegangen sein wie die primitiveren Hausmalererzeugnisse, da nur die besseren, teuereren, daher mehr geschätzten Stücke nicht immerwährend in Benutzung gestanden sind. Aber jedenfalls hat Frankfurt auch „feine" Krüge in Purpur gemalt. Ein solches Exemplar ist z. B. der Enghalskrug mit den Purpurranken auf der Feste Koburg, der unter dem Henkelansatz ein F aufweist; ein zweiter Enghalskrug (mit Zopfhenkel) steht im Historischen Museum der Stadt Frankfurt[2] und zeigt nebst den schmalen Blättchenringen oberhalb des Bauches und am Fuße großzügige Volutenranken mit den stilisierten Modeblumen der Zeit; die auch hier angebrachte F-Signatur unter dem Henkel wird sich nicht auf den Maler, sondern auf die Produktionsstätte beziehen. Jedenfalls sind hier also, genau wie anderseits naturalistische Blumen, z. B. auf dem Enghalskrug der Sammlung Erzherzog Ludwig Viktor auf Kleßheim[3], wenn

53. Fayenceschüssel mit Purpurmalerei; wohl Nürnberg, 17. Jahrh. Ende. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Abb. im Katalog) auf dem Deckel eine vergoldete Türkenschlacht-Medaille auf den Markgrafen Friedrich Ludwig von Baden vom Jahre 1691; aber gerade dieser Krug dürfte eine Frankfurter Fabrik-Purpurmalerei sein.

[1] H. v. Trenkwald in der Festgabe „Das Hamburgische Museum zur Feier des 25jährigen Bestehens, Hamburg", 1902, S. 339, und zwar nach der archivalischen Feststellung von R. Jung im „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst", 1901.

[2] Abbildung bei A. Stoehr a. a. O., S. 81.

[3] Auktionskatalog 321 des Wiener Dorotheums, 24. Oktober 1921, Nr. 3; Abbildung auf Tafel I. — Vgl. ebendaselbst Nr. 236, den Nürnberger Fabrik-Walzenkrug in Scharffeuerfarben, auch mit einem „teutschen" Blumenstrauß.

auch in selbständiger Weise, Elemente verarbeitet, die der Fabrikmaler sich wohl am leichtesten von einem Hausmaler angeeignet haben mochte. So darf man vielleicht auch den Enghalskrug mit dem Agricolawappen (Sammlung Riesebieter-Oldenburg[1]), der noch mehr Hausmalermotive (Fruchtgehänge und Schleifen) heranzieht, unter die Fabrikprodukte des unteren Maingebietes rechnen, zumal diese ein Wappen als einzigen Schmuck ungemein häufig verwenden, während die Hausmaler — mit einer einzigen Ausnahme beim Monogrammisten WR — die Wappen lieber klein auf dem Halse anzubringen pflegten und den Gefäßbauch für eine weitere, reichere Darstellung verwendeten. Ob man sich aber bei diesem Krug für das eine oder das andere entscheiden mag; jedenfalls haben die Hausmaler die Fabrikmaler gerade in der früheren Zeit mehr befruchtet, als dies umgekehrt wahrnehmbar wäre. Ja ohne die Fayence-Hausmaler und die mit diesen mehrfach zusammenfallenden Emailmaler wäre der Purpurdekor, den wir eben mit verwandten landschaftlichen Motiven schon in der Böttgerzeit auf Versuchsgeschirren antreffen, auch auf Porzellan, das just den „Purpurmännlein" bis zu den spätesten, entarteten Wallendorfer Epigonen seine Gunst bewahrte, sicherlich nicht so früh aufgetreten. Gerade die stärkere Betonung heimischer Motive figuraler, botanischer oder ornamentaler Art, die von den Hausmalern in die Fabrikwerkstätten gelangten, hat der ostasiatischen Formenwelt, die auf dem Wege über Delft in unverstandenen und verwässerten Mustern ein starres Schema geworden war, ein nicht unwesentliches Gegengewicht gegeben.

Dies bezieht sich aber keineswegs auf die Purpurmalerei allein, sondern gilt auch für die Muffelfarbenmalerei überhaupt, während bei der Blaumalerei und Scharffeuermalerei unter Glasur, die von den Hausmalern wegen der fehlenden Brandmöglichkeit nicht gepflegt werden konnte, die Erstarrung auch tatsächlich eintrat, so daß bald die „Buntmaler", soweit es sich um Aufglasurmalerei handelt, sowohl in den Fayencefabriken, als auch nicht viel später in den Porzellanfabriken gegenüber den untergeordneten „Blaumalern" eine gehobene Stellung einnahmen.

Eine deutliche Grenze zwischen Hausmalern und Fabrikmalern zu ziehen, ist übrigens bei vielen Persönlichkeiten sehr schwer, zumal schon die Feierabendarbeit einzelner eigentlich als Hausmalerei angesehen werden müßte. Gerade manche, nicht als ein (der Allgemeinheit schon der Zeitgenossen ja nur wenig geläufiges) Monogramm oder ganz klein, an versteckter Stelle, sondern groß und deutlich, nicht selten mit Hinweglassung der Fabrikmarke, angebrachte Malersignatur, die uns heute für das Studium der damaligen Verhältnisse so überaus wichtig ist, dürfte damals von den

[1] Abbildung bei O. Riesebieter a. a. O., S. 86, der diesen Krug als Hausmalerarbeit bezeichnet.

Fabrikinhabern nicht gerne gesehen oder oft auch gar nicht geduldet worden sein, zumal diesen — bei der, ehedem in diesem Berufszweig geradezu zur Regel gehörigen, ewigen Wanderschaft der Arbeitnehmer von einem Unternehmen zu anderen — wenig daran gelegen sein mochte, ihren Angestellten für den nächsten Posten Reklame zu machen. Manche der voll, ja aufdringlich signierten Fabrikarbeiten werden daher eher als Hausmalereien zu gelten haben, zum Teile auch als persönliche Widmungen an Angehörige, jedenfalls weniger als Verkaufsobjekte[1]. — Übrigens ist uns das Itinerar zahlreicher und gerade nicht der schlechtesten Fayencemaler, die ihren Posten wiederholt wechselten, nur lückenhaft bekannt, vielfach nicht einmal urkundlich festgestellt, sondern nur aus einzelnen Signaturen auf erhaltenen Arbeiten zu erraten. In den Pausen, die zwischen zwei Anstellungen häufig auftreten mußten, werden sich ja die Maler, die sich gewöhnlich keinen nennenswerten Sparpfennig erübrigt haben werden, auch beschäftigt haben, namentlich dann, wenn sie sich auch als Farbenlaboranten die entsprechenden Materialien zu bereiten oder verschaffen wußten und nicht mit dem Scharffeuerbrand, sondern nur mit dem Muffeldekor rechneten, der überall technisch leicht zu bewerkstelligen war.

54. Enghalskrug mit der Hochzeit von Kana, bezeichnet von J. A. E. Glüer; Nürnberg, um 1720. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.

In der ersten Zeit der deutschen Fayenceproduktion arbeiteten die Fabriken allerdings zum weitaus größten Teil mit der Unterglasurmalerei in Blau oder den wenigen hierfür geeigneten Farben des Scharffeuers, so daß die Trennung hier viel leichter er-

[1] Gegenstände, die sich als Geschenke oder Einzel-Verkaufsware nicht eignen, wie Wandfliesenplättchen, sind immer nur von der Fabrik, niemals von Hausmalern dekoriert worden, so daß z. B. die Fliese der Sammlung Riesebieter mit ihrer R-Signatur (vgl. Riesebieter a. a. O., S. 86, Abb. 106) aus dieser Gruppe auszuscheiden hat. Keramische Einlagen in Möbel oder dergleichen waren damals nicht üblich. — Bei solchen Stücken handelt es sich gewöhnlich um — in jeder Fabrik seit jeher übliche — Proben, sei es für die Geschicklichkeit eines anzustellenden Malers oder — noch häufiger — für die Güte neuer Farben, bevor man diese kaufen und in größerem Maße anwenden wollte.

scheint. Trotzdem ist die Beobachtung nicht ohne Interesse, wie sehr sich manche Fabrikmaler von den Hausmalern haben beeinflussen lassen. Als die Nürnberger Fayencefabrik 1712 hauptsächlich auf Betreiben eines Krughändlers (Christoph Marx), der den großen Bedarf gerade bei den Hausmalern aus eigener Erfahrung kennen mußte, ins Leben trat, erfreute sie sich von Seite der Stadt, namentlich gegenüber dem benachbarten markgräflichen Ansbach, eines besonderen Wohlwollens, und auch von den Fayencehausmalern ist kein Einspruch gegen ihre Gründung wie gegen den Betrieb bekannt geworden, da sie sich wohl dadurch eine bequemere Beschaffung der unbemalten Krüge versprochen haben mochten. Diese Hoffnung scheint sich jedoch nicht erfüllt zu haben, da gerade der Nürnberger Fayencescherben bei den Hausmalern gegenüber dem Hanauer und namentlich Frankfurter, später auch solchem anderer Fabriken zurücktritt. Dagegen haben Nürnberger Fabrikmaler den Hausmalern ins Handwerk gepfuscht, indem sie ihren Dekor, allerdings zunächst nur in Scharffeuertechnik, daher mit nur geringem Farbenzauber, nachahmten und ihn dabei gar sehr vergröberten. Als Beispiel sei ein von Justus Alexander Ernst Glüer gemalter, in der Sammlung J. Rosenbaum befindlicher Enghalskrug mit der Hochzeit von Kana (um 1720, Abb. 54)[1] erwähnt, der ohne die vorausgegangenen Hausmalerkrüge eines Helmhack kaum denkbar wäre; dieser, der damals noch am Leben war, wird über eine so arge Vergröberung seines Dekorationsprinzips sicherlich wenig erbaut gewesen sein; fiel schon bei ihm trotz der koloristischen Reize die Unbeholfenheit der Zeichnung sehr ins Gewicht, wieviel mehr war dies erst der Fall bei dem viel bescheideneren Nachbeter. Dagegen mag sich Glüer vielleicht gefreut haben, daß er, als er 1737 und dann noch einmal 1739 in seiner öttingischen Heimat, nämlich bei der Fabrik von Schrattenhofen, angestellt wurde, daselbst „Tuschgeschirre" in Übung fand, nämlich Maßkrüge, Schüsseln, Kaffee- und Teegeschirre mit Landschaften oder Laubwerk in Schwarzlotmalerei, so daß er sich noch einmal als Vergröberer von Nürnberger Hausmalerei betätigen konnte. Im übrigen wird J. A. E. Glüer, der zuerst 1719 als „Lackierer", dann als „Maler" auftritt, in den Nürnberger Urkunden (nach Hampe) nicht nur als „Maler in der Porzellanfabrik", sondern auch (10. Oktober 1730) als selbständiger „Glas- und Porzellanmaler", also schon in Nürnberg als Hausmaler bezeichnet.

---

[1] Auch darin richtet sich Glüer nach Helmhack, daß er denselben biblischen Vorwurf mehr oder weniger genau wiederholt; so gibt es von dem abgebildeten Krug eine wohl etwas spätere Variante mit einer freieren Medaillonumrahmung im Luitpoldmuseum von Würzburg; vgl. die Abbildung bei Riesebieter a. a. O., S. 76, und etwas besser bei A. Stoehr a. a. O., Seite 158. — Andere Arbeiten von Glüer mit biblischen Motiven, in Scharffeuermalerei wie etwa die Schüssel von 1723 mit der Szene: Lasset die Kindlein zu mir kommen, in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg, zeigen jedoch ganz den typischen Nürnberger Fabrikdekor.

Noch interessanter ist das Verhältnis des mit Glüer zum Teile gleichzeitig an der Nürnberger Fabrik tätigen Blau- und späteren Buntmalers Georg Friedrich Grebner, der 1717 und 1720—1730 in Nürnberg[1], 1731 in Bayreuth, 1737—40 in Öttingen-Schrattenhofen und 1741 in Donauwörth, vielleicht auch anderwärts als Fabrikmaler angestellt war, zur Hausmalerei, mit der er in den Zwischenzeiten unbedingt engere Fühlung genommen haben muß. Während er in Nürnberg (auch aus dem Jahre 1718 ist eine Schüssel von ihm, und zwar im Nationalmuseum von München, nachweisbar), zahlreiche, vielfach in einem Tage fertiggestellte[2] Krüge und Schüsseln malte, die ganz der Fabriktradition entsprechen, ist er in Bayreuth — man vergleiche nur etwa den Krug mit dem Fürstenmonogramm und markgräflichen Adler, vorwiegend in rosa, im

[1] Das Nürnberger Bürgerrecht bekommt der „Porellin-Mahler" (!) Georg Friedrich „Gräbner" erst am 21. Oktober 1724 zugesagt; am 3. März 1725 wird er wirklich Bürger und zahlt von seinem Vermögen von 200 Gulden 4 Gulden Steuer (Frdl. Feststellung von Dir. Dr. Th. Hampe nach dem Bürgerbuch von 1631, S. 328).

[2] Bei diesem überaus fruchtbaren Maler ist der Sinn der Tages-Datum-Signatur wohl nicht anders zu deuten, zum Unterschiede etwa von dem Ende des 18. Jahrhunderts in Gutenbrunn tätigen Glasdekorateur Joseph Mildner, bei dem das mitunter vorkommende Tagesdatum auf seinen subtilen und überaus sorgfältigen Medaillongläsern, die in einem Tage gar nicht hätten ganz fertig gemacht werden können, nur die Beendigung der Arbeit bedeuten kann. Bei dem breit und flüchtig arbeitenden Grebner ist aber die Fertigstellung eines Objektes in einem Arbeitstag sehr wohl denkbar. — Nach den Stichproben, die ich gemacht, fällt der 21. Juni 1720 (Pfauschüssel der Kölner Lempertz-Auktion vom 9. Dezember 1901, Nr. 98) auf einen Freitag, der 13. März 1728 (Matthäusschüssel in Hamburg) auf einen Samstag, der 9. August 1728 (Marienschüssel in Sèvres) auf einen Montag, der 12. März 1729 (Enghalskrug im L.-G.-Museum in Stuttgart) auf einen Samstag, der 16. September 1729 (Jakobskrug bei J. Rosenbaum, Frankfurt) auf einen Freitag, der 2. Januar 1730 (Augsburger Konfessionsschüssel in Sèvres) auf einen Montag, der 14. Januar 1730 (Konfessionsschüssel in Reichenberg) auf einen Samstag, der 16. September 1730 (Matthäusschüssel in Reichenberg), ebenso der 13. Oktober 1731 (Enghalskrug im Leipziger Kunstgewerbemuseum) und der 29. Juli 1741 (Zunftmaßkrug aus Donauwörth im Hamburger Museum) gleichfalls auf einen Samstag; auf Sonntage entfallen dagegen der Landschaftskrug des Würzburger Museums vom 1. September 1723, die blaue Schüssel vom 20. März 1729 im Hamburgischen Museum und der aus der Bayreuther Zeit stammende, mit Schnittblumen und einem auf einem Fruchtkorb sitzenden Vogel bemalte Walzenkrug vom 10. Juni 1731 (Abbildung 55) im Kunstgewerbemuseum von Leipzig, die alle zu Grebners besseren Arbeiten zählen und Motive der nicht viel späteren Bayreuther Porzellanmalerei (vgl. Abb. 227) anklingen lassen. Sollten auch die übrigen, von ihm so genau registrierten Tage Urlaubstage gewesen sein, an denen er auf eigene Faust Hausmalereien treiben und darauf seine Produkte in der Fabrik einbrennen lassen konnte? — Wahrscheinlich haben die Fabriken nur billige Durchschnittsware malen lassen, während er auf den persönlich hervorgehobenen Stücken zeigen wollte, daß er auch Besseres zu machen imstande sei. Übrigens haben auch andere Nürnberger Fayencemaler, wie Kordenbusch (20. Juli 1727) oder Ströbel (22. Oktober 1730), nach ihren genauen Datierungen (Riesebieter a. a. O., Markentafel Nürnberg Nr. 24 und 56) Sonntage für ihre Fayencemalereien verwendet, so daß es sich auch bei solchen Stücken nicht um Fabrikmalereien handeln dürfte.

55. Blumen-Enghalskrug, bezeichnet von G. F. Grebner; Bayreuth 1731. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

56. Enghalskrug mit der Ölbergszene in Muffelfarben; bezeichnet von G. F. Grebner; Bayreuth 1731. Würzburg, Fränkisches Luitpoldmuseum.

Hamburgischen Museum — wie verwandelt und hat sich einen Muffelfarbendekor (Abb. 56)[1] angeeignet, den er nur von der Hausmalerei auf Fayence, allerdings nicht der von Nürnberg, sondern mittelbar oder unmittelbar der von Augsburg (Seutter) entnommen haben kann; und nach seinem Bayreuther Aufenthalt erinnert er sich auch gerne der Porzellanhausmalerei, und zwar natürlich in der Spielart, wie er sie dort kennen gelernt hat; er wird also geradezu ein Schulbeispiel dafür, wie weit der Einfluß der Hausmaler selbst auf Fabrikmaler von immerhin ausgeprägter Eigenart gehen kann.

Auch der ebenso wanderlustige, tüchtige Muffelfarbenmaler Joseph Philipp Dannhöffer (auch Danhöffer)[2], der 1737 von der Wiener Porzellanfabrik nach Bayreuth kommt und dort den ausgesprochenen Du-Paquier-Dekor auf Fayence einführt[3] (Abb. 57), ist in gewissem Sinne zur Hausmalerei zu rechnen. Was er als Fabrikmaler in Bayreuth, dann drei Jahre bis 1747 in der Fabrik in Ebeleben-Abtsbessingen, ferner in Höchst (1748—1751) und anschließend, wiederholt seinen Aufenthalt wechselnd, in Fulda und Hanau, dann auch seit Ende 1758 in Bonn-Poppelsdorf und schließlich von 1762 bis zu seinem Tode 1790 in der Fabrik von Ludwigsburg gemalt, berührt uns hier nicht. Ein Aufenthalt in Künersberg, wie Stoehr (a. a. O., S. 221) meint, ist kaum anzunehmen, da die charakteristische „Künersberger" Fayencegruppe mit der sehr feinen Gold- und Muffelfarben-

[1] Bezeichnend ist die weitgehende Übereinstimmung dieses Kruges mit dem Magdalenen-Enghalskrug im Bayerischen Nationalmuseum in München, der aus demselben Jahre stammt, aber in Scharffeuer-Malerei ausgeführt ist.

[2] Diese und nicht „Danhofer" sind die gebräuchlichsten Namensschreibweisen auf seinen signierten Werken; so lautet auch die Unterschrift auf seinen Gesuchen („Kunstwanderer", 2. Maiheft, S. 382).

[3] Die charakteristischsten Beispiele dafür sind das Teekännchen des Würzburger Museums (Abb. bei Stoehr a. a. O., S. 178), der aus der Sammlung Frohne-Kopenhagen in das Hamburgische Museum gekommene Walzenkrug (Abb. bei Riesebieter a. a. O., S. 89), sowie ein Schreibzeug derselben Sammlung; andere hierhergehörige Stücke im Germanischen Museum von Nürnberg oder im Schloßmuseum von Berlin.

malerei bei näherem Studium mit Wiener Du-Paquier-Porzellan[1] so gut wie gar nichts zu tun hat, sich vielmehr offensichtlich an die Porzellanhausmalereien des benachbarten Augsburg (Aufenwert) anschließt, mit denen Dannhöffer gar nicht zusammenhängt. Dagegen hat Dannhöffer, wie sein voll signiertes Purpur-Camayeu-Fayencebild[2] mit der büßenden Magdalena im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[3] (Abb. 58), desgleichen die beiden noch besser gemalten Szenen — die heilige Familie (signiert) und die Anbetung der Könige — im Musée du Cinquantenaire von Brüssel (N. 4171 und 4172; Abb. 59 und 60)[4], die keine Fabrikmarken tragen, vermuten lassen, sicherlich manche Extraarbeit geschaffen und auf diese besondere Sorgfalt verwendet, um dergleichen als Beilage für Bittgesuche ausnützen zu können; zwei solche Plättchen, die nach seiner ausdrücklichen Versicherung „ein Stück Schmeltzarbeit bey dem Feyer-Abend verfertiget" darstellen, bildeten die Grundlage für einen Pumpbrief an den Fürstabt von Fulda und wurden auch am 6. März 1752 mit 12 Gulden honoriert. Neben solchen unzweifelhaften Hausmalereien wird er aber auch sonst in der Zwischenzeit sein Können nicht brach liegengelassen haben und, nachdem die Bandelwerkornamentik des ältesten Wiener Porzellans unmodern geworden war, auch nach anderen Richtungen Tüchtiges geschaffen haben, da er sonst nicht zum Schluß als Fünfziger noch in Ludwigsburg[5] untergekommen wäre.

[1] In der Künersberger Formgebung, z. B. bei einzelnen Henkelbildungen, kann man viel eher Wiener Porzellanvorbilder erkennen, was uns, da der Besitzer zugleich Bankier in Wien ist, nicht wundert. — Die Du-Paquier-Ornamentik wurde übrigens noch an einer anderen, weit entlegeneren Stelle, und zwar auffallend spät, der Fayencedekoration dienstbar gemacht, nämlich in der von A. Casali und F. A. Caligari gegründeten italienischen Fabrik von Pesaro. E. W. Braun berichtet darüber im Anschluß an die Fayencen der Sammlung des Erzherzogs Ludwig Viktor in Kleßheim im „Jahrbuch für Kunstsammler" 1922, S. 36. — Dieser Einfluß kann allerdings auch indirekt, auf dem Wege über Venedig, erklärt werden.

[2] Fayencebilder in Purpurcamayeu wurden gerade in Süddeutschland noch lange Zeit mit hervorragendem Gelingen gepflegt. Es sei hier nur an die zarte Ruinenlandschaft mit Wasser, das älteste Motiv keramischer Hausmaler, erinnert, die aus der Lanna-Auktion I (Nr. 1110) nach Leipzig kam, oder an den schönen Louis XVI-Ofen im Würzburger Residenzschloß, der von der bisherigen keramischen Literatur, die doch sonst gerade in Würzburg mit die wichtigsten Stützpunkte hatte, so gut wie unbeachtet blieb.

[3] Vorher in der Auktion Denhardt-Baumeister (Köln, P. Hanstein, 1909, Nr. 1082), wo kleine Katalog-Abbildung.

[4] Direktor Dr. R. F. Burchardt in Basel hatte die Güte, die Photographien zu vermitteln.

[5] Wenn, wie wohl angenommen werden darf, ein mit dem Doppel-C signierter Fayenceteller mit Goldrand und Goldwappen von

57. Teekännchen mit Wiener Porzellandekor von J. Ph. Dannhöffer; Bayreuth, um 1740. Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum.

Wie Dannhöffer Wiener Porzellanmotive der Frühzeit in die Fabrik-Fayencemalerei (wenn auch nur in bescheidenem Umfange) einführt, tut dies Adam Friedrich von Löwenfinck, der 1731 zugleich mit seinem, um vier Jahre jüngeren Bruder Karl Heinrich in die Meißner Porzellanfabrik eingetreten war, bezüglich der Meißner Porzellanmalerei der Höroldtrichtung; 1736 nach Bayreuth entflohen, bereits 1737 in Ansbach, kommt er 1741 nach Fulda, wo er, wie sein Bruder, fürstlicher Hofemailmaler wird und bis 1744 verbleibt; von 1746 treffen wir ihn ebenfalls in begünstigter Stellung in Höchst und von 1750 in Hagenau bei Hannong, wo er 1754 stirbt. Ein brauchbarer Porzellan-Arkanist war er nicht, dagegen sicherlich einer der besten Aufglasur-Buntmaler in der ganzen deutschen Fayenceproduktion, der dort, wo er tätig war, das anstrebte, was die alten Hausmaler gegenüber den Fabrikmalern vorausgehabt hatten, nämlich einen vornehmen, in Zeichnung und Farbenstimmung delikaten, zarten Dekor, und hierfür auch mit großer Geschmackssicherheit die geeignetsten Mitarbeiter heranzuziehen gewußt hat, in erster Reihe Georg Friedrich Heß (1697—1782)[1] und namentlich dessen Sohn Ignaz Heß († 1784 in Fulda), die ihm wohl beide 1746 aus Fulda nach Höchst nachfolgten. Löwenfincks entzückende birnförmige Vase mit dem Hafenbild in leicht in Gelb, Rot, Violett und Grün getönter Grisaillemalerei im goldumränderten Medaillon in der Sammlung O. Blohm in Hamburg[2] (Abb. 61) ist viel duftiger als es die Schapermalereien gewesen waren, und erst das ebenfalls von ihm bezeichnete Rechteckbild mit der Anbetung der Hirten in ähnlich leicht getönter, aber tieferer

58. S. Maria Magdalena, Purpur-Camayeu-Bild, bezeichnet von Dannhöffer; 18. Jahrh. Mitte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Württemberg nebst überaus feinen bunten Schnittblumen im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart auf Danhöffer zurückgeführt werden darf, so hat er sich in der Zeit zwischen 1752—62, in der wir nichts von ihm hören, technisch erheblich vervollkommnet.

[1] Vgl. H. H. Josten in Thieme-Becker, Künstlerlexikon, 16. Band, S. 578 und 583, wo über ihn und seine beiden Söhne wie über ihre Arbeiten aus Höchst und Fulda ausführlich berichtet wird.

[2] Abgebildet von H. H. Josten in der Zeitschrift „Kunstwanderer" vom 1. Februar 1922, S. 245, und von Riesebieter a. a. O., S. 387.

Schwarzlotmalerei in der Sammlung Tillmann in Hamburg[1] hält sich vom Meißner Einfluß ebenso frei wie das manganschwarze Rechteckbild mit der Halbfigur des hl. Johannes von Nepomuk oder Aloysius von 1745 der Malerin M. S. S. M. Schick in Fulda[2], die zwei Jahre später seine Frau wurde und nach seinem Tode die Hagenauer Fayencefabrik tüchtig weiterzuleiten verstand; ein italienisierendes, in Dunkel-Purpur gehaltenes Landschaftsbild derselben Malerin mit der Signatur „Seraphia de Löwenfincken" befindet sich in der Sammlung Adolf Beckhardt in Frankfurt a. M. (Abb. 62). Die Fayenceplatte mit buntem Landschaftsbild von Friedrich Heß (bezeichnet „F. Heß")[3] im Rijksmuseum von Amsterdam (Abb. 63) fällt dagegen beträchtlich ab. Ausgezeichnet aber sind die Malereien von seinem Sohn Ignaz Heß namentlich aus seiner Höchster Zeit, ob es sich nun um überaus feine, naturalistische Schnittblumen handelt, wie etwa auf der bezeichneten Vase des Schlesischen Landesmuseums in Troppau[4], oder um Landschaften mit weitem Fernblick, wie auf den beiden, jetzt in London befindlichen birnförmigen Vasen[5], bei denen einmal ein bunter Prospekt mit einer schwarzen Umrahmung, das anderemal ein schwarzes Landschaftsbild mit einem bunten Ornamentrahmen[6] zu sehen ist. Wenn diese Veduten mit

59. Die hl. Familie; Purpur-Camayeu-Bild, bez. von Dannhöffer; 18. Jahrh. Mitte. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.

60. Anbetung der drei Könige; Purpur-Camayeu-Bild von Dannhöffer; 18. Jahrh. Mitte. Brüssel, Musée du Cinquantenaire.

[1] Abgebildet von H. H. Josten im „Kunstwanderer", 1922, S. 244, und bei Riesebieter a. a. O., S. 388.

[2] Abbildung im Jahrbuch für Kunstsammler I, S. 36.

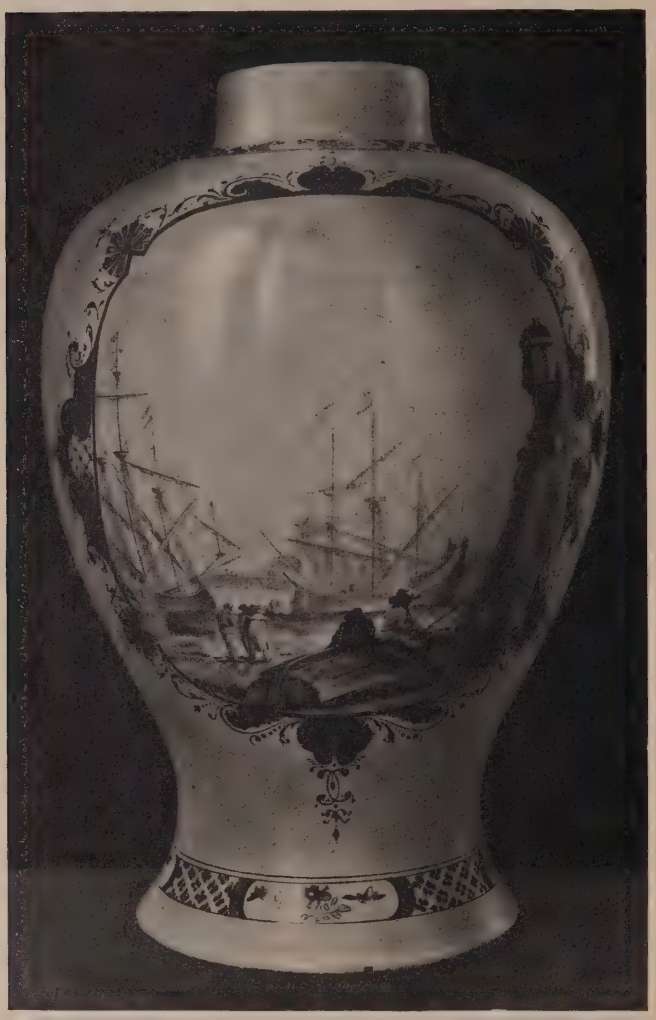
[3] Von Havard (La céramique hollandaise, Amsterdam 1909) wird diese Platte irrtümlich einem Delfter Plateelschilder Frederik van Heß zugeschrieben.

[4] Abbildung bei Riesebieter a. a. O., S. 45.

[5] Abbildung bei Riesebieter a. a. O., S. 46 und 47; Abb. 48 und 49.

[6] Dieser Ornamentblumen-Rahmen, der viel derber ist, ist von einem anderen Maler ausgeführt, der seine Initialen C N auch hinzugefügt hat.

Staffage nicht schon Rokoko-Rahmen hätten, wäre man durch ihre Stimmung versucht, an den alten Monogrammisten W R zu denken. Aber von einer direkten Beeinflussung dieser Höchster Fabrikmalereien durch die alten Hausmaler kann natürlich keine Rede sein, wenn man auch solche Arbeiten immerhin als die letzten Ausläufer der bis zu Schaper und Helmhack zurückreichenden Anregungen wird gelten lassen müssen.



61. Fayencevase mit Meißner Porzellandekor, bezeichnet von A. F. von Löwenfinck; Bayreuth, um 1736. Hamburg, Sammlung Otto Blohm.

Es wäre müßig, alle Muffelfarbenmaler der deutschen Fayenceerzeugung behandeln zu wollen, zumal ihre Malweise auf den bezeichneten Stücken gewöhnlich jener entspricht, die gerade zu der betreffenden Zeit in der Fabrik ihres jeweiligen süddeutschen Aufenthaltsortes — Norddeutschland kommt für die Hausmalerei auf Fayence wie auf Porzellan in der früheren Zeit fast gar nicht in Frage — gerade üblich war. Aber einige der Maler kennen wir überhaupt nur aus einem oder mehreren von ihnen signierten Objekten, während die Urkunden bisher ihre Namen nicht verraten haben; ob diese zu der betreffenden Fabrik in einem festen Anstellungsverhältnis gestanden sind oder sich nur weiße Fayencen aus der Nähe für ihre Malerei in Muffelfarben verschafft haben, also ganz oder vorwiegend als Hausmaler aufzufassen sind, entzieht sich unserer Kenntnis. Zu diesen Kräften zählte bisher in erster Reihe Johann Georg Flügel[1] (Fliegel), ein ausgezeichneter Blumenmaler, der nunmehr aber auch als Fabrik-

[1] An eine Verwechslung mit dem Fayencemaler Biegel, der sich auf einem Bayreuther Birnkrug vom 20. Oktober 1771 nennt, ist trotz der Undeutlichkeit der Fliegel-Signaturen kaum zu denken, zumal der Krug von Biegel eine Jagddarstellung nebst Sprüchen in Scharffeuerfarben trägt (Stoehr a. a. O., S. 187); vielleicht ist dieser Biegel mit jenem Johann Caspar Biegel identisch, der 1737 in Öttingen-Schrattenhofen als Lehrjunge aufgenommen wurde. — Stoehr a. a. O., S. 186 (im Anschluß an Jaquemart, Hist. de la Céramique) schreibt als Anfangsbuchstaben des ersten Vornamens fälschlich „F", was durch Fliegels undeutliche Signatur entschuldbar ist.

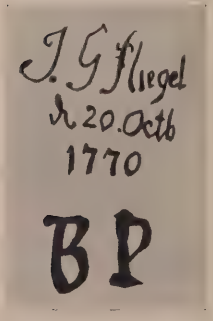
maler in Bayreuth festgestellt werden kann, jedoch schon der Rokokozeit angehört. Vom 3. November 1764 ist ein Stück mit schönen Blumen und Früchten aus „St. Georgen am See“[1], also Bayreuth, bezeichnet; „Pinxit Fliegel 1770“ steht auf einer Platte (bei Freifrau von Heyl in Worms) mit Blumengewinden und einem Wappen, die die Marke der badischen Fabrik Mosbach aufweist; und mit „Arnstadt 9. May 1775“, also aus der Nähe der Fabrik von Dorotheenthal, datiert und seinem Namen signiert er einen Krug im Britischen Museum (ehemalige Reynoldscollection) von London, der einen S. Georg in Blaumalerei von bunten Muffelfarbenblumen umgeben zeigt. Dazu möchte ich noch eine vierte, bezeichnete Arbeit hinzufügen, nämlich den Bayreuther Krug, den Flügel am

62. Fayenceplatte mit italienischer Landschaft in Purpur, bezeichnet von Seraphia von Löwenfinck; um 1750. Frankfurt a. M., Sammlung A. Beckhardt.

63. Fayenceplatte mit Landschaft, bunt, bezeichnet von Georg Friedrich Heß; Höchst, 18. Jahrh. Mitte. Amsterdam, Rijksmuseum.

[1] In Bayreuth hält sich Flügel (Fliegel) nachweislich zwischen 1762 und 1774 auf, und zwar gewöhnlich als „Schmelz-Mahler — auch: Bunt-Mahler — in der allhiesigen Porcellain-Fabrique“ bezeichnet. Wie Stadtbaurat Brunner, dem ich für diese freundliche Mitteilung verbindlichst danke, aus dem Kirchenbuch von St. Georgen feststellte, heiratet Flügel (so wird er hier genannt) im Mai 1762; im November 1762 wird er Vater, im Mai 1764 stirbt seine Frau, Ende 1764 verheiratet er sich wieder; im August 1765 wird ein Kind von ihm getauft, das bald darauf wieder stirbt; zuletzt erscheint er als Pate am 5. Dezember 1774. — Ein Theodor Fliegel aus Bayreuth ist 1758 als Maler an der Porzellanfabrik Neudeck, der Vorläuferin von Nymphenburg, angestellt, wird aber schon 1759 „wegen Entwendung unterschiedlichen Ausschusses“ ohne Abschied entlassen (F. H. Hofmann, Nymphenburg II, 341); vielleicht hat er die Geschirre auch für Hausmalerei verwendet.

64. Enghalskrug mit bunten Blumen, bezeichnet von Joh. Georg Flügel; Bayreuth 1770. Stuttgart, bei Kommerzienrat Dr. Georg von Dörtenbach.



Signatur zu Abb. 64.

20. Oktober 1770 gemalt hat und der sich nun bei Kommerzienrat Dr. G. von Dörtenbach in Stuttgart befindet (Abb. 64). Das aus kleinen Blümchen gebildete Monogramm H A K unter einer Fürstenkrone in breitem Lorbeerkranz ist von sehr sorgfältig ausgeführten, botanisch getreuen Schnittblumen umgeben, und diskrete Rokoko-Purpurrändchen beleben den Hals- und Fußrand; die Blaumarke B P ist seit dem Tode Fränkels (1747) üblich, doch auch Pfeiffer war schon 1767 gestorben; gerade in Bayreuth, wo ältere Geschirre noch später benutzt werden, ist dies aber nicht befremdend.

Bunte Blumensträuße mit Purpur-Rocaillen finden wir u. a. noch auf einem Fayence-Walzenkrug von 1773 der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim (Abb. 65[1]); die Signatur lautet: Arsenius Germain Pinxit. Weitere hinzugefügte deutsche Namen schließen eine französische Herkunft aus. Wo A. Germain, der aber kaum irgendwie mit der berühmten Pariser Goldschmiedefamilie zusammenhängt, jedenfalls nichts Geniales, vielmehr nur schlichteste Handwerkskunst besaß, gearbeitet hat, ist nicht bekannt; unter den Arbeitern in deutschen Fayence- und Porzellanfabriken ist dieser Name bisher nicht zutage getreten; vielleicht war er einer der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer häufigeren, überall sitzenden Hausmaler. — In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts ist übrigens die Trennung zwischen Haus- und Fabrikmalerei längst nicht mehr scharf zu ziehen, zumal einzelne Unternehmungen, wie z. B. die Fayencefabrik von Wiesbaden unter Dreste, für ihre Malerei geradezu das hausindustrielle

[1] Vorher in der Sammelauktion vom 19. Oktober 1920 bei H. Helbing in München nachweisbar (Nr. 66), wo nebst der Signatur auch die angebrachten Namen Josef Brein, Andreas Schallmoser, Michael Achhorn, Josef Koffler und Georg Meitzer verzeichnet sind.

System eingeführt hatten, und die für sie tätigen Kräfte auch für die Überstunden- und Feiertagsarbeit im Akkord (Stück- oder Dutzendlohn) bezahlten[1].

Alle naturalistischen Blumen in der Fayence-Muffelfarbenmalerei auf Hausmaler zurückführen zu wollen, wäre selbstverständlich ein Unding. Wir dürfen nicht vergessen, daß gerade auf diesem Gebiete die Straßburger Fayencefabrik sehr leistungsfähig war und just in Deutschland ein weites Absatzgebiet gefunden hatte, weshalb ihr hier viele Fabriken nacheiferten. Trotzdem soll auch der Einfluß der Nürnberger Maler aus der Gruppe des Meisters WR, der zum ersten Male die Farbenreize unserer heimischen Flora offenbarte, ebensowenig unterschätzt werden wie die Bereicherung unserer botanischen Kenntnisse, die wir in erster Reihe den Augsburgern verdanken.

[1] W. Stieda in den Wiesbadener „Annalen" 1904, S. 162.

65. Fayence-Walzenkrug
von Arsenius Germain, 1773.
Mannheim, Sammlung H. Hermannsdörfer.

5. Die Augsburger Fayencemaler.

Die überraschenden und nachhaltigen Erfolge, die der Vorort der fränkischen Kunst gerade auf dem Gebiete der keramischen Malerei erzielte, konnten im damaligen Zentrum schwäbischer Kunst nicht unbemerkt bleiben. Der ständige Wetteifer der beiden berühmten alten Reichsstädte Nürnberg und Augsburg, dem wir nach den verschiedensten Richtungen so viel zu verdanken haben, mußte das blühende Kunsthandwerk der schwäbischen Kulturmetropole veranlassen, alles aufzubieten, um auch in einer kleinen Sondergruppe nicht überflügelt zu werden. Zudem besaß Augsburg, das im 17. und noch im 18. Jahrhundert fast die ganze Welt mit seinen Goldschmiedearbeiten versorgte, eine ganze Anzahl von Emailmalern, die allerdings noch für die Silberobjekte ausreichend genug beschäftigt waren und sich nach einer anderen Betätigungsmöglichkeit nicht umzuschauen brauchten. Erst als Fayence- und später auch Porzellankrüge mit reichem Dekor immer häufiger nach Augsburg zur Silbermontierung eingeschickt wurden, lernte man das noch neue Material entsprechend würdigen und bald auch selbst durch Malerei veredeln.

So gut wir nun auch über den Zellen- und Grubenschmelz des Mittelalters bereits Bescheid wissen, so sehr uns auch noch die französischen Renaissance-Maleremails von Limoges bekannt geworden sind, — über die Emailleure des 17. oder gar 18. Jahrhunderts sind unsere Kenntnisse sehr lückenhaft. Kaum daß wir noch von den Arbeiten des letzten berühmten Limogeskünstlers Jaques Laudin nebst Familie, von Jean und Henri Toutin aus Chateaudun oder deren Pariser Nachfolgern Dubié, R. Vauquer oder J. J. Prevost[1] eine Vorstellung haben oder von den später in Genf tätigen Künstlern, wie Jean Petitot, seinem Schwager Jacques Bordier oder den Brüdern Huaut (auch in Berlin tätig), oder von den Schweden C. Boit, P. A. Hall, M. v. Meytens oder P. C. Zink, die außerhalb ihrer Heimat ihr Glück gefunden, oder schließlich von den späten Engländern, die in Battersea eine neue Stätte für Kleinarbeiten ins Leben gerufen haben. Was vollends die deutschen „Feuermaler" der Barockzeit anlangt, tappen wir leider noch

[1] Weitere, seinerzeit geschätzte französische Meister der Emailmalerei sind für uns leider vielfach leere Namen geworden, wie J. F. Ardin (auch in Düsseldorf tätig), B. Arlaud, L. F. Aubert, P. Chartier, L. Chatillon, Elisabeth S. Cheron-de Hay, J. Durand, J. Ph. Ferrand, L. Gernier, J. E. Liotard, J. Ch. de Mailly, J. J. Pasquier, A. Rouquet, Tellier, J. Thouron oder J. Weyler aus Straßburg, obwohl sie im 17. und 18. Jahrhundert weit über die verschiedensten Stätten ihrer Wirksamkeit hinaus den besten Klang hatten.

völlig im Dunkeln[1]. Wer z. B. der Meister WB ist, von dem die in Wien montierte Goldemailplatte von 1641 mit der Schlacht von Nördlingen und der Krönung Ferdinands III. im Wiener Hofmuseum herrührt, entzieht sich ganz unserer Kenntnis; und auch Persönlichkeiten wie die beiden in Dresden tätigen Meister Georg Friedrich Dinglinger († 1720) oder sein Konkurrent Ismael Mengs († 1764) hätten sich wohl für uns verflüchtigt, wenn bei dem ersteren nicht sein populärer Bruder Melchior, bei dem letzteren sein als Maler bekannterer Sohn Raffael auch für sie ein gewisses Nebeninteresse wacherhalten hätten.

66. Kupferemail-Medaillon mit bunten Blumen; Augsburg, 17. Jahrh. Ende. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

In Augsburg muß die Emailmalerei in der Barockzeit und noch tief in die Rokokoperiode hinein sehr lebhaft gepflegt worden sein. Eine große Reihe der zahllosen damaligen Goldschmiede[2] zieht die Schmelzmalerei in weitem Umfang heran, hauptsächlich für kleine Medaillons, die in bunten Farben oder auch Ton in Ton nicht nur Blumen (Abb. 66), Wappen und Monogramme, sondern auch figürliche Szenen, namentlich aus der biblischen Geschichte oder den Heiligenlegenden zum Gegenstande haben und zum Schmucke von Monstranzen, Ziborien oder Meßkelchen herangezogen werden (Abb. 67); größere Emaileinlagen meist mythologisch-allegorischen, aber auch genrehaften Inhalts

[1] Wenn sich Dr. Hans Buchheit nach seiner jüngsten Ankündigung in der „Antiquitäten-Zeitung“ 1923, Nr. 6, S. 52, entschlossen hat, die Emailmaler des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gegenstand einer besonderen Arbeit zu machen, haben wir alle Ursache, uns darauf sehr zu freuen. — Vorläufig hat nur E. W. Braun (in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ 1905, S. 390 ff.) einiges über Wiener Emailleure des 18. Jahrhunderts bzw. deren Arbeiten veröffentlicht.

[2] Vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts werden (bei Marc Rosenberg) folgende Augsburger Goldschmiede genannt, die ihre Arbeiten auch mit Emails schmücken: Michael Mayr (1677—1714), Hans Jakob Wildt (1679 bis 1733), Tobias Baur (1685—1735), Matthäus Baur (1681—1728), Johannes Faßnacht (1676—1726), Joh. Phil. Schuch (1687—1733), Johann Zeckel (1691 bis 1728), Joh. Heinrich Mannlich (1660—1718), Joh. Georg Sigm. Koler (1696—1716), Daniel Schaeffler (1701—1727), Lorenz Kolb († 1739), Joh. Christoph Laminet (1705—1753), Joh. Friedr. Bräuer (1705—1753), Joh. Bapt. Ernst II (1706 bis 1757), Jakob Lutz († 1747), Friedrich Schwestermüller (1713—52), Franz Anton Batle (1715—28), Joh. Erhard Heuglin II (1717—57), Franz Thaddäus Lang (1718—73), Joh. Franz Becker (1719—39), Joh. Michael Zeckel (1722—82), Joh. Jakob Schoap (1732—66), Franz Christoph Mäderl (1729—65), Christoph Jakob Sedelmayr (1741—72), Georg Ignaz Bauer (1751—90) und andere; über Elias Adam und Johann Jakob Priester wird noch besonders zu sprechen sein. Wenn der Augsburger J. H. Mannlich (R³ 773) bei seiner Fassung der Elfenbeinplatte nebst Kanne (im Wiener Hofmuseum) um mehr als ein Menschenalter ältere Emails des Nürnbergers Georg Strauch (von 1664) verwendet (vgl. S. 39), so werden hierfür Bestellerwünsche des Auftraggebers maßgebend gewesen sein, der diese Emails bereits besaß und hier angebracht sehen wollte.

67. Kupferemail-Medaillon mit bunter Kreuzigung; Augsburg, 18. Jahrh. 1. Hälfte. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

finden als Einlagen oder Füllungen von Kästchen oder Schreibkabinetten eine ähnliche Verwendung. Aber auch ganze Geschirre, Schalen und Becher von verschiedener Form werden durch Maleremail dekoriert. Und von den zahllosen, noch überall zerstreuten Arbeiten dieser Art sind nur ganz seltene Ausnahmen von dem betreffenden Künstler signiert, auch da meist ganz versteckt, ein Zeugnis dafür, daß die Goldschmiede und namentlich die Silberhändler ihrer Kundschaft gegenüber die Namen ihrer Emailmitarbeiter absichtlich unterdrückten. Nicht weniger schwierig aber ist es, von der anderen, nämlich von der Seite urkundlicher Überlieferung an die Schmelzmaler heranzukommen, zumal uns die Quellen[1] — wenigstens bisher — in der in Betracht kommenden Zeit eigentlich nur zwei Namen, Schnell und Priester, nennen und leider auch diese nicht ohne allerlei Widersprüche in den Daten. Der Goldschmied Johann Konrad Schnell kommt, ebenso wie der ältere Ulrich Schnell (verheiratet 1643, † 1687), aus Lindau nach Augsburg, heiratet daselbst 1696, erwirbt Grundbesitz und stirbt 1704 (Werner, Nr. 1588); demgegenüber rühmt Stetten die beiden „Feuermahler" Johann Konrad Schnell, namentlich den Vater († 1698)[2], den der Sohn (geb. 1675, † 1726), der als ein Schüler des Porträtmalers Isaak Fisches (1638—1706) oder dessen gleichnamigen Sohnes (1677—1705) bezeichnet wird, in der Kunst nicht erreicht habe. Da sich bisher keine sicheren Arbeiten der beiden Schnell nachweisen lassen[3], halten wir uns an den anderen, der dem alten Schnell — nach Stetten — allerdings auch nicht ganz ebenbürtig gewesen sein soll, von dem jedoch einige bezeichnete Arbeiten bekannt sind, nämlich an Johann Jakob Priester. Auch hier gibt es in der weitverzweigten Augsburger Goldschmiedefamilie dieses Namens zwei verschiedene Meister mit übereinstimmenden Vornamen, nämlich den Vater, der 1690 und 1723 heiratet und 1726 stirbt, und den Sohn, der 1709 heiratet und 1762 stirbt (Werner, Nr. 695 und 696), auf deren älteren auch verschiedene Bildnis-Kupferstiche in Schwarzkunstmanier bezogen werden können, während der jüngere wohl

[1] August Weiß, Das Handwerk der Goldschmiede in Augsburg, Gotha 1897, reicht leider nur bis zum Jahre 1681, scheidet somit hier aus. — Anton Werner: Augsburger Goldschmiede (Augsburg, F. Schott, 1913). — Paul v. Stetten d. J.: Erläuterungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg (Augsburg 1765), und derselbe, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg (Augsburg 1779).

[2] Während ihn Nagler (Künstlerlexikon XV, S. 391) 1704 oder 1689 sterben läßt, nennt Stetten beidemal (1765, S. 181, und 1779, S. 311) das Jahr 1698 als sein Todesjahr. Vielleicht hängt der Augsburger Emailleur auch mit dem Fayencemaler Johann Michael Schnell verwandtschaftlich zusammen, den wir von 1726 in Ansbach, dann von 1735 in Öttingen-Schrattenhofen antreffen.

[3] Ob die Signatur „I G S" oder „I C S" eines kleinen elliptischen Purpur-Camayeu-Medaillons der Stuttgarter Kunstkammer (Fassung eines Kameos „Attilla und seine Frau"), das den eingekerkerten Konon und seine Tochter darstellt, auf Schnell bezogen werden darf, steht dahin. — Die viel zu späte, gelbliche Rechteckdose mit dem Schriften-Potpourri nebst Adresse „A Monsieur Schnell Licentié en droits à Tubingue" in der Auktion Prof. Seyffer II (Stuttgart, 1888, Nr. 496) hat natürlich mit unseren Meistern nichts zu tun, könnte aber einem Nachkommen derselben von einem späteren Werkstatterben zugedacht gewesen sein. — Ein Michael Schnell (1686—1740), Sohn von Elias Christoph Schnell, wird in Augsburg als Kupferstecher, Kunstverleger und Erfinder genannt (Stetten).

die voll signierten oder wenigstens mit den Buchstaben I I P monogrammierten Emailarbeiten gemacht haben wird (R³ 841); aus der Kirche von Markelfingen bei Konstanz ist ein Kelch zu nennen, aus dem ehemaligen Zähringer Museum in Karlsruhe ein schöner Becher mit den vier Elementen bzw. sechs Monatsbecher oder Schalen mit mythologischen Szenen nach Anton Coypel († 1722), aus dem Museum in Gotha konische, zu einer (nicht signierten) Fußschale mit sehr bunten naturalistischen Blumen in verfeinerter Helmhack-Art (in der Mitte eine Phantasielandschaft in Lila-Stimmung) gehörige Becherchen, die, wie die Karlsruher Arbeiten, merkwürdigerweise nicht von Priester selbst, sondern von seinem Augsburger Goldschmiedkollegen Elias Adam montiert sind, und aus dem Hamburgischen Museum der aus der Sammlung J. Paul[1] stammende, ebenfalls recht bunt gehaltene Becher mit einer Konzertdarstellung, dem „Gehör", einer Kupferstichfolge der fünf Sinne entlehnt (Abb. 68). Vier ähnliche, bezeichnete Becher stehen in der Sammlung Ole Olsen in Hellerup bei Kopenhagen. Vielleicht dürfen auch die vier biblischen Medaillons auf der Augsburger Meßkännchen-Platte in der Sammlung G. v. Gerhardt[2] hier angeschlossen werden. — Und noch einmal wiederholt sich die Duplizität der Fälle innerhalb der uns hier interessierenden Augsburger Goldschmiede, nämlich bei dem allerdings schon wesentlich späteren Esaias Nigges (Negges, Niggus), der (nach Stetten) „schöne Arbeiten in Feuer-Gemählden gemacht" und 1767 „vor kurzem" gestorben sein soll. Es gibt aber — abgesehen vom gleichzeitigen Augsburger Kupferstecher und Kunsthändler Joh. Simon Negges[3] — zwei Goldschmiede Esajas Negges (Werner, Nr. 1498 und 1499); der eine hat sein Meisterstück 1723 gemacht und stirbt 1771[4]; der andere macht sein Meisterstück erst 1768, geht uns somit hier nichts mehr an;

68. Kupferemail-Becher mit der Darstellung des „Gehörs", bezeichnet von J. J. Priester; Augsburg, um 1720. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

[1] Versteigerungskatalog der Kunstsammlung J. Paul-Hamburg; Köln 1882, Nr. 657; keine Katalog-Abbildung. — Vgl. einen sehr ähnlichen Kupferstich „Auditus — Das Gehör" bei Alwin Schultz, Alltagsleben einer deutschen Frau zu Anfang des 18. Jahrhunderts (Leipzig, 1890) S. 185.

[2] Versteigerungskatalog Nr. 1623 von R. Lepke in Berlin, November 1911, Nr. 555 (kl. Abbildung im Katalog, Tafel 66).

[3] Naglers Künstlerlexikon X, 170.

[4] Naglers Künstlerlexikon X, 237, läßt ihn 1770 im 80. Jahre sterben.

für Arbeiten beider fehlen uns jegliche Anhaltspunkte. — Unter den späteren Augsburgern darf auch der „Feuermaler und Amalier" Elias Haid, zugleich Kupferstecher, nicht vergessen werden, zumal er auch Keramik bemalte, wenigstens nachweislich (1754 und 1755) Nymphenburger Porzellan[1]; auch als Lehrer Chodowieckis verdient er Beachtung.

Zum Glück sagen uns die Werke mehr als die Urkunden. Dieselbe Art, die wir bei den Emailmalereien finden, wiederholt sich auf Fayencen, die eben nicht, wie in Nürnberg, der Glasmalerei und ihrer Radiernadeltechnik entspringen, sondern zunächst gewiß von den gleichen Händen ausgeführt sind, die das Metallemail ausführen und auch zum Teile mit damaligen Augsburger Ornamentstichen, wie etwa „Newes Blumen-Büchlein" von Johann Ulrich Stapff (um 1670—95) und dessen Nachfolgern, zusammenhängen[2]. Ein besonders instruktives Beispiel hierfür ist die — bei Riesebieter (a. a. O., S. 85, Abb. 104) wiedergegebene — Schüssel mit dem Bauernpaar nach H. S. Beham (also auch zunächst ein recht ehrwürdiges Motiv) in Purpur-Camayeu, von großen, naturalistischen Blumen umgeben, wie wir sie teils auf weißem, teils auf schwarzem Grunde auf den französischen Vorbildern nachempfundenen Augsburger Maleremails in allen Größen immer antreffen; und wie auf diesen füllen bunte Flatterbänder die Zwischenräume nach Tunlichkeit aus, während die Nürnberger Hausmaler mit Vorliebe große Flächen der weißen Glasur unbedeckt lassen. Und offenbar von derselben Hand wie die genannte Schüssel ist der birnförmige Fayencekrug im Hamburgischen Museum (Abb. 69) mit den gleichen, sehr großen Blüten, die von dünnen, roten und blauen Wurmbändchen oder Schlangenschnörkeln dicht umgeben sind; und vorne, im dicken, violetten Blattovalkranz ist wieder ein Bauernpaar nach Beham zu sehen; die Silberfassung dieses Stückes stammt von J. B. Biller (Bühler) in Augsburg, 1683 (R[3] 566); die Farben sind noch lange nicht so flüssig, die Glasur nicht so vollkommen mit ihnen vereinigt, wie wir dies bei den gleichzeitigen Nürnberger Arbeiten[3] eines Helmhack und Genossen anzutreffen gewohnt sind.

[1] Friedrich H. Hofmann, Geschichte der Porzellanmanufaktur Nymphenburg, II, S. 339. — Vgl. auch A. Hämmerle „Die Kupferstecher und Goldschmiede Haid in Augsburg" (mit Stammbäumen) in der Antiquitätenzeitung (Stuttgart) vom 16. Juni 1924.

[2] Auch hierin unterscheiden sich die Augsburger von den Nürnberger Krugmalern, da bei den letzteren gleichzeitige Nürnberger Ornamentstiche, wie etwa die von Johann Hanias, viel weniger Verwendung finden.

[3] Auch die Augsburger müssen in der ersten Zeit zunächst Hanauer und Frankfurter Fayencen verwendet haben, zumal mit Frankfurt ja auch vielfach sonstige Handelsbeziehungen rege waren; vielleicht stand ihnen aber auch Schweizer (Winterthurer) oder gar oberitalienisches Rohmaterial zur Verfügung, das zum Teile qualitativ das Frankfurter nicht erreicht. Von einer eigenen Majolikafabrik im 17. Jahrhundert, die nach P. v. Stetten (1779, S. 241) „hier gewesen seyn muß", gibt es keinen sicheren Beleg, obwohl in Schwaben schon im frühesten 17. Jahrhundert ganz gute Majolikageschirre (vgl. die Pinte und Schüssel mit dem Ulmer Wappen des Samuel Kiechel von Kiechelsberg, † 1619, mit der Marke BM im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum; Jahresbericht für 1908, S. 32) gemacht worden sein werden, die auch Stetten zu seiner Annahme bestimmen. Erst als die Fayencemalerei einen größeren Umfang annahm, mag der Wunsch lebhafter geworden sein, Krüge und Schüsseln in Augsburg selbst nicht nur zu bemalen, sondern auch an Ort und Stelle zu erzeugen. So

Aber es gibt noch eine größere, etwas jüngere Gruppe von Augsburger Hausmaler-Fayencen, die der Helmhack-Richtung etwas näher steht, obwohl sie, was schon die Entstehungszeit bedingt, in der Art des Schmuckes eine viel weitergehende Verjüngung namentlich in der Kartuschenform und im „Bandelwerk" aufweist, indem sie sich eng an die zahlreichen, damals in Augsburg herausgekommenen Ornamentstiche, etwa an die von Ägidius Bichel 1704 und Konsorten, hält. Und ein vielgewandter Kupferstecher, zugleich auch Goldschmied und Emailleur, ist es auch, von dem diese Richtung ausgeht, nämlich Bartholomäus Seuter († 1754)[1] aus der weitverzweigten Familie Augsburger Kupferstecher[2] und Goldschmiede[3]; aber auch als Seidenfärber

69. Fayencekrug mit bunten Blumen und Bauernpaar; Augsburg, 17. Jahrh. Ende. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

hören wir denn (wieder nach Stetten, 1779, S. 242) zum Jahre 1723 von einem „Töpfer aus Lüzelburg" (nächst Augsburg) Johann Michael von Höchst, der „auf Goldart geschmelzte Hafnergeschirre" macht, womit aber immer noch mehr die Bemalung in Emailart als die Herstellung der Gefäße selbst gemeint sein muß. Haben doch nicht einmal die viel späteren Versuche beim „Schaurischen Garten" in Augsburg und die Arbeiten des Augsburger Bildhauers Joseph Hackel (Hackhl) zu einem nennenswerten Erfolge geführt, so daß dieser seine Tätigkeit 1749 nach Göppingen, der bischöflichen Fabrik nächst Augsburg, und 1754 nach Friedberg ins Kurbayerische verlegte.

[1] Nach A. Werner, Nr. 1222. — Nagler, Künstlerlexikon XVI, S. 311, läßt ihn 1757 im 79. Jahre sterben. Wenn man versucht wäre, den Goldschmied und Seidenfärber bzw. Kupferstecher als verschiedene Persönlichkeiten anzusehen, widerspräche dem auch, daß noch zwei andere Töchter der Familie des Seidenfärbers Dietrich Zur Hölle, aus dessen Haus sich der Goldschmied Bartholomäus Seuter (nach Werner) 1708 seine Frau Regina holt, an Goldschmiede verheiratet sind, nämlich Anna Barbara seit 1697 an J. F. Hohleisen und Christine seit 1711 an Andreas Wickert. Eine weitere Tochter desselben Seidenfärbers, Jacobina Zur Hölle, heiratet übrigens 1716 — nach einer freundlichen Mitteilung des Stadtarchivars Dr. Dirr — den Bruder des Bartholomäus, nämlich den Ölmaler Johann Seuter.

[2] Von den Kupferstechern und Malern dieser Familie nennt Nagler, Künstlerlexikon XVI, S. 311, außer unserem Bartholomäus noch die beiden Landkartenstecher, Verleger und kaiserlichen Geographen Matthäus (Nagler nennt ihn allerdings „Mathias") und Albert Carl, ferner den Maler Johann Seuter, 1686—1719, der um 1710 auch eine Zeitlang in Berlin tätig war und sich hauptsächlich als Kopist nach anderen, damals beliebten Bildern wie als Radierer hervortat, und schließlich dessen Sohn Gottfried, 1717—1800, der bei seinem Stiefvater Riedinger wie bei Preißler in Nürnberg gelernt, aber dann hauptsächlich in Italien sehr zahlreiche, nicht gerade hervorragende Kupferstiche nach berühmten Gemälden und geschnittenen Steinen gemacht hat.

[3] Als ältester Goldschmied dieser Familie wird von A. Werner (a. a. O., Nr. 1216ff.) ein Matthäus († 1632) genannt, der sehr wohlhabend gewesen sein muß, während Johann, der 1640 heiratet, vermögenslos ist. Weiter folgen außer unserem Bartholomäus noch Johann Christoph (von 1687 bis zum Tode 1693 nachweisbar), Matthäus der Jüngere (von 1677 bis zum Tode 1704), Johann der Jüngere (von 1676 bis zum Tode 1681) und Johann Paul (der 1674 heiratet) — M. Rosen-

tritt er auf, offenbar zur Entlastung der 1676 gegründeten Seidenfärberei von Dietrich Zur Hölle (Helle), in die er eingeheiratet hat, und bekommt auf diesem Gebiete sogar (1734) ein kaiserliches Privilegium; er ist — nach Stetten (1779; S. 253) „überhaupts in chymischen Künsten und Zubereitungen sehr erfahren" und „zu schönen Erfindungen ungemein aufgelegt"; schon 1765 (S. 219) hatte derselbe Gewährsmann ihn als besonders „in allen Schmelzarbeiten erfahren" bezeichnet. Bereits zu Lebzeiten Seuters meldet der für die Kulturgeschichte seiner Zeit so wichtige J. G. Keyßler[1] gelegentlich seines Besuches in Augsburg 1729: „Seuter verkauft die schönsten Porzellanwerke, deren er viele noch ganz weiß von Dresden kommen lassen, und durch nette Gemälde und Email noch viel kostbarer gemacht hat. Er besitzt auch über hundert gemalte irdene Schüsseln von Francesco Duranei", also immerhin eine stattliche Majolikasammlung[2], die wohl nicht ausschließlich aus den Urbino-Imitationen von Francesco Durantino bestanden haben wird. Wir erfahren aus dieser Nachricht, daß B. Seuter ein reiches Studienmaterial hatte (das freilich für die Porzellanmalerei weder technisch noch künstlerisch in Betracht kam), daß er aber 1729 bereits Porzellanmalerei betrieb. Einen ihm jedenfalls zuzuweisenden Porzellankrug des Hamburgischen Museums aus dieser Zeit werden wir später kennen lernen. Daß er aber, was ohnehin naheliegt, vorher, d. h. bevor ihm Meißner Porzellan zur Verfügung stand, auch die Fayence-Hausmalerei pflegte, sagen uns zwei Fayencekrüge des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, wo alle — in Augsburg selbst fehlenden — Belege für Seuters Tätigkeit vereinigt sind.

Der Enghalskrug von 1717 (Farbentafel 6) mit den vier braunroten Jahreszeiten-Putten auf gelbem Grunde im Medaillon, sowie der in Hellgrün, zweifachem Blau und Dunkelpurpur mit Goldtupfen phantastisch geformten Kartusche mit den sie umfassenden hellgrünen, stilisierten Ranken, auf denen zwei naturalistische heimische Vögel sitzen, und dem bekrönenden Blumenkorb schafft einen neuen Typ, der sofort Schule macht. Die unter dem Henkelansatz angebrachte Signatur B S[3] kann nur auf Seuter bezogen werden. — Auch der zweite, ebenso bezeichnete Krug derselben Sammlung ist in seiner Art sehr charakteristisch, da er eine Weiterbildung desselben Prinzips bedeutet

---

berg[3], 891, kennt nur einen Goldschmied „B. Seider" mit dem Sterbedatum 1754, aber nur eine einzige unbedeutende Arbeit ohne Email im badischen Privatbesitz, die er ihm hypothetisch zuteilt. — Ein Taufbesteck eines Augsburgers Konrad Seuter besitzt das Hamburgische Museum f. K. u. G.

[1] J. G. Keyßler: Neueste Reisen; 10. Brief vom 1. Juli 1729.

[2] Schon vorher war er auch Hausbesitzer geworden, indem er 1721 das Anwesen Lit. H. 246/47 in der Krankenhausgasse erwarb, das noch 1785 im Besitze seiner Nachkommen war (Nach Dr. Dirr).

[3] Wohl zu unterscheiden von dieser und anderen BS-Signaturen ist eine SB-Signatur, die man auf Salzburger Fayencen, aber Fabrik-, nicht Hausmalereien, antrifft, z. B. bei dem silbermontierten, blaubemalten Walzenkrüglein der Frau Anna Maria Weizen Böckhin in der Sammlung O. Blohm in Hamburg.

Fayence-Enghalskrug, bezeichnet von Bartholomäus Seuter (B. S.); Augsburg 1717.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

und zu den noch etwas jüngeren Porzellan-Hausmalereien überleitet. Die beiden schwäbischen Wappen — eines davon gehört der Familie Dischinger, das andere der Familie Hillenbrand[1] an — auf diesem, der Sammlung H. Emden[2] entstammenden Walzenkruge (Abb. 70) sind größer und reicher, als es das Wappen auf dem Enghalskruge von 1717 oben sein konnte; die Blumensträuße, die hier mit Flatterbändern vom oberen Rande herunterhängen, sind die gleichen wie im Korb des früheren Enghalskruges; auch hier begegnen uns — neben dem Henkel — zwei naturalistische Vögel. Aber von der Vergoldung ist bereits in reicherem Maße Gebrauch gemacht, namentlich bei dem Geräte-Stilleben, das vorne auf einem tischchenartigen Lambrequindecken-Aufbau angebracht ist. Und zur Goldfarbe ist nun auch noch, wie bei Augsburger Porzellan-Hausmalereien, die Silberfarbe getreten, die man bei Nürnberger Hausmalern nie beobachten konnte.

70. Fayence-Walzenkrug mit zwei Wappen, bezeichnet von Bartholomäus Seuter (B S); Augsburg, um 1720. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Durch diese beiden Hamburger Krüge werden nun eine ganze Reihe weiterer unsignierter Hausmaler-Fayencen derselben Art als Arbeiten von B. Seuter erkannt, meist Enghalskrüge mit ähnlich phantastisch ausgezackten Kartuschen, mit

[1] Die erstere Wappen-Feststellung von Justus Brinckmann im Jahresbericht des Hamburgischen Museums f. K. u. G. 1908, S. 68 (ohne Abbildung), die andere vom früheren Museumsdirektor Herrenberger in Ulm.

[2] Kleine Abbildung im Auktionskatalog der Sammlung H. Emden-Hamburg (Berlin, R. Lepke, 1908, Nr. 191).

71. Bunter Fayencekrug mit Purpurmedaillon, von B. Seuter; Augsburg, um 1720. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.

72. Bunter Fayencekrug von B. Seuter; Augsburg 1717. Frankfurt, Sammlung J. Rosenbaum.

denselben kleinen naturalistischen Blümchen, vielfach auf mehr zufällig hingestreuten als organisch dem Dekor entsprießenden Zweigen, die von kleinen naturalistischen Vögeln, vielfach heimischen Singvögeln, belebt werden, mehrfach Stücke, die durch die Silber- oder Zinnstempel der Montierung ohnehin auf Augsburg hinweisen. In der Privatsammlung von J. Rosenbaum in Frankfurt a. M. stehen allein mehrere Seuter-Krüge: So der kupfermontierte Enghalskrug mit dem Amor, der sich beim Sturm an einem Baumstamm hält (Abb. 71); der blau umränderte Medaillonrahmen zeigt rote Punkte auf gelbem Grunde; Fink und Meise sitzen auf Zweigen; Purpur-Rankenränder begrenzen Hals und Fuß. Ein zweiter Seuterkrug der gleichen Sammlung (Abb. 72) zeigt ebenfalls einen Amor, diesmal eine Säule mit einem Herzen umklammernd; an

Stelle der Kartusche treten Palmenzweige mit rot-gelber Schleife und Spruchband („Constant et fidele"); die bunten Blumen, darunter auch Vergißmeinnicht, werden wieder von Vögeln (kleiner Papagei und Meise) und Insekten belebt; die Purpurranken-Zackenringe begrenzen diesmal den Bauch oben und unten; wie beim bezeichneten Hamburger Krug ist dieselbe Jahreszahl 1717 vorne recht deutlich hingesetzt, und an der Halsstelle, wo dort das Wappen angebracht war, sieht man hier ein von einem Pelikan bekröntes Spiegelmonogramm M H B; die Augsburger Silbermontierung stammt — soweit es das undeutliche Meisterzeichen erkennen läßt — vielleicht von Elias Adam, der die Fassung von Hausmalerkeramik als Spezialität betrieb, während Seuter selbst damals bereits seine Goldschmiedetätigkeit kaum mehr ausgeübt haben dürfte. — Auch der breite Birnkrug derselben Sammlung, der ein Purpur-Phönix-Medaillon in einer vierteiligen, blaugeränderten Schuppenmusterkartusche, darüber wieder einen Blumenkorb, außerdem zwei Blumenzweige mit Meise, Stieglitz und Rotkehlchen zeigt, verrät die gleiche Herkunft. Und der kleine Fayencekrug mit Zopfhenkel in der Stuttgarter Altertümersammlung (Nr. 1792) gehört ebenfalls hierher; die phantastisch geschweifte Purpur-Rahmenkartusche umschließt hier eine Damenhalbfigur in Grisaillemalerei.

73. Enghalskrug mit Purpurmalerei: Apollo, von B. Seuter; Augsburg, um 1720. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.

Neben solchen reichen und nicht gerade sehr farbenharmonischen Arbeiten Seuters, die heute in den verschiedensten Sammlungen noch unter ganz anderen Namen gesucht werden müssen, gibt es aber auch schlichtere, offenbar billigere Erzeugnisse derselben Werkstatt, die sich entweder in der Farbengebung oder aber in der Schmuckanwendung eine gewisse Zurückhaltung auferlegen. Also auch bei Purpur-Camayeu-Malereien,

wie auf dem in Augsburg montierten Neptunbrunnen-Krug des Wiener Österreichischen Museums oder namentlich auf dem Enghalskrug mit Apollo in der Phantasiekartusche mit Blumenkorb in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt (Abb. 73), kann die Herkunft nicht mehr zweifelhaft sein, ebensowenig bei dem schlichteren, bronzemontierten, kleinen, bunten, zartbemalten Enghalskrug mit dem radschlagenden Pfau zwischen zusammenhanglosen Blumenzweigen mit kleinen Vögeln (Meise!) und dem unteren schmutzigen Purpur-Tupfenstreifen im Kunstgewerbemuseum von Frankfurt (aus der Metzler-Sammlung), der ein verwandtes Gegenstück in der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim (Abb. 74) besitzt. Aus der Reihe der vielen, sonst hier anzuschließenden Arbeiten, zu denen noch der rotbemalte, silbermontierte, birnförmige Krug mit der Landschaftskartusche in der ehemaligen Sammlung J. A. Lewy in Berlin[1] gehört, sei nur auf den großen Enghalskrug der Sammlung H. Emden[2] mit dem Hals-Wappen, den zusammenhanglosen bunten, von Singvögeln belebten Blumenzweigen mit Schleifen und mit der Rankenbordüre des Halsrandes aufmerksam gemacht sowie auf den mit diesem vollständig zusammengehenden Schrägrippen-Enghalskrug ohne Wappen, der aus der Sammlung Lanna in das Städtische Museum von Halle[3] kam, ferner auf den Zopfhenkel-Enghalskrug mit Papagei und Gimpel, Schmetterling und Gelse auf sehr bunten Blumen (Hyazinthe, Nelke, Rosenknospe usw.) im Fürstlich Waldburgschen Schlosse Zeil oder schließlich auf das zinnmontierte Enghalskrüglein mit dem Lamm Gottes im Schleifenkranz nebst bunten Blümchenzweigen mit Vögeln und einem Weinstock in der Sammlung von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt[4]; vielleicht handelt es sich beim letztgenannten Krüglein um ein Abendmahls- oder Meßkännchen, zumal uns solche Stücke auch sonst vorkommen; das ziemlich übereinstimmende Exemplar der Sammlung O. Blohm in Hamburg besitzt eine Silbermontierung von Elias Adam. Noch schlichter ist der Zopfhenkel-Enghalskrug mit den Vögeln (Stieglitz!) auf bunten Blumenzweigen im Fränkischen Museum von Würzburg, der Zopfhenkel-Enghalskrug mit buntem Strauß, Vögeln und blauer Schleife im Leipziger Kunstgewerbemuseum sowie der nur in Rot und Gold bemalte Enghalskrug der Sammlung F. v. Parpart (Nr. 365)[5]. — Manche Arbeiten derselben Gruppe sind aber zu derb und flüchtig, als daß wir in ihnen mehr als Werkstattware oder Stücke von Nachahmern erblicken könnten; als Beispiele seien der

[1] Berlin, Rud. Lepke 1894; Auktion J. A. Lewy, Nr. 44, mit (schlechter) Katalogabbildung.

[2] Sammlung H. Emden-Hamburg (Berlin, R. Lepke 1908, Nr. 208; Abb. im Katalog. Das Wappen ist aber unter den „Nürnbergern" nicht zu finden.

[3] Auktion A. v. Lanna I (Berlin, R. Lepke 1909), Nr. 1154; gute Abb. im Katalog auf Tafel 83; desgleichen im Jahresbericht des Museums in Halle für 1909.

[4] Früher in der Sammlung F. v. Parpart; Abb. im Auktionskatalog (Berlin, R. Lepke, 1912), Nr. 345.

[5] Abb. im Auktionskatalog (Berlin, R. Lepke, 1912) auf Tafel 20.

74. Enghalskrug mit radschlagendem Pfau; Augsburg, um 1730. Mannheim, Sammlung H. Hermannsdörfer.

75. Augsburger Schrägrippen-Fayencekrug mit Vogel- und Blumenmalerei, um 1730. Pilsen, Westböhmisches Gewerbemuseum.

Enghalskrug mit dem radschlagenden Pfau (nebst Fink und Rotkehlchen!) zwischen größeren naturalistischen Blumen in der Sammlung de Ridder in Frankfurt[1] genannt oder der schräggerippte, birnförmige Krug mit Gimpel und Blaumeise auf Blumenzweigen und den Purpurrändchen im Gewerbemuseum von Pilsen (Abb. 75); gerade das letzte Objekt ist auch deswegen von Interesse, weil es nicht Hanauer oder Frankfurter Fayencematerial verwendet, sondern — wie die schlechte, zum Teile bereits abgeblätterte Glasur verrät — das Versuchsstück einer kleineren, süddeutschen, wohl nur ephemeren Unternehmung sein muß, natürlich nicht aus den späteren Fabriken von Künersberg oder Göppingen, die sich durch gute Glasuren besonders auszeichnen; vielleicht haben wir geradezu Augsburger Fayence von Hackhl vor uns.

Die weitgehende Verwendung der Naturgeschichte, namentlich der Vogelwelt und Botanik, wird uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß es gerade Bartholo-

[1] Auktionskatalog von G. Lill und R. Schmidt (München, H. Helbing, 1919) Nr. 24; Abb. auf Tafel I.

mäus Seuter war, der in Gemeinschaft mit dem gefeierten Augsburger Tiermaler und Kupferstecher Johann Elias Ridinger (1698—1767), dem späteren Direktor der Augsburger Kunstakademie, „mit großen Unkosten" von 1735 bis 1745 das mehrbändige, imposante Botanikwerk von J. G. N. Dietrichs und A. C. Bieler „Phytandros Iconographia" oder „Eigentliche Darstellung einiger Tausend in allen vier Welt-Theilen gewachsener Bäume, Stauden, Kräuter, Blumen, Früchte und Schwämme etc. . . .", nämlich die große Sammlung des Apothekers Joh. Wilhelm Weinmann in Regensburg (auch daselbst bei Hieronymus Lentz gedruckt) herausgab; es mag ihn, den Seidenfärber, namentlich das hier zuerst in großem Stil durchgeführte Problem des Farbendruckes von Kupferstichen statt der sonstigen Handkolorierung interessiert haben; aber die Benutzung dieser Motive nicht nur für die Seidenindustrie, sondern auch für die Fayencemalerei ist bei einem so unternehmenden und vielseitigen Mann nicht weniger selbstverständlich, zumal das genannte Werk die höchste damalige Wissenschaftlichkeit geschickt mit Volkstümlichkeit zu verbinden weiß, die schon in den deutschen Namen unserer Alltagsblumen („Sternkraut", „Kalbsaug", „Maßlieb", „Hertz-gespann" usw.) zum Ausdruck kommt, die Blumen auch von Faltern und anderen Insekten begleiten läßt und anderseits, um auch etwas Kunst in die Wissenschaft zu tragen, die Kübel- und Topfgewächse in verzierte Schalen oder Töpfe mit Voluten- oder Bandelwerkschmuck, Masken oder Muscheln verpflanzt.

Übrigens muß auch — bei dem ständigen Austausch von Kräften zwischen den beiden wesentlichsten, miteinander rivalisierenden Reichsstädten ist dies nicht wunderlich — ähnlich wie in Nürnberg eine Beziehung der Fayencemalerei zur Hohlglasmalerei bestanden haben, obgleich in Augsburg die Glasdekoration sehr stark zurücktritt. Wir besitzen nämlich in verschiedenen öffentlichen und privaten Sammlungen[1] eine ganze Reihe meist kleiner Glasgefäße, hauptsächlich zylindrische, vierseitige (Abb. 76), kugelige oder kürbisförmige Fläschchen, vielfach mit Metallverschluß, die dasselbe Schmuck-Programm wie die Seuter-Fayencen aufweisen: Naturalistisch ge-

[1] Z. B. in Brescia (Museum), Berlin (Schloßmuseum und Sammlung J. Mühsam), Breslau (Schles. Museum), Elberfeld (Museum), London (F. Slade-Sammlung), Prag (Kunstgew.-Museum), Stuttgart (L. Gew.-Museum und Sammlung Pazaurek), Turin (Museo civico), Wien (Sammlung Dr. Max Strauß) usw. Die Stücke sind bisher teils als venetianisch, teils als französisch, englisch, spanisch oder persisch, nur in Stuttgart als deutsch bezeichnet. — In Händlerkreisen habe ich für diese Gruppe auch schon den Namen „Bristol-Glas" gehört, was aber auf einem Irrtum beruhen muß. Englische Gläser mit ähnlichem Dekor — z. B. eine Teebüchse mit einem Stieglitz auf einem Zweig (Abbildung in der Zeitschrift The Connoisseur XV, 1906, S. 222) — sind wesentlich später, wie schon das beigefügte Rokokoornament verrät, und noch später tauchen verwandte, aber doch erheblich anders behandelte Motive in der englischen Keramik auf, wie z. B. auf dem „opaque porcelain" von Young in Swansea im British Museum; vgl. die Abbildung im „Guide to the english pottery and porcelain", second edition, London, 1910, S. 68, Fig. 83. — Ob der Basler Porträtmaler Joh. Schnell († 1714) mit dem Augsburger Emailmaler Johann Konrad Schnell zusammenhängt und bei seiner Übersiedlung nach Bristol etwa deutsche Anregungen dorthin verpflanzt hat, bleibe unerörtert, da ich mich in kühne Hypothesen nicht einlassen will.

treue Blüten der heimischen Flora in den lebhaftesten Farben wie Kornblumenblau, leuchtendem Rosa, hellem, frischem Grün, daneben etwas Weiß und Gelb; und auf den mit bunten, flatternden Bandschleifen zusammengefaßten Tulpen, Rosen, Narzissen, Maiglöckchen, Nelken oder Hyazinthen sitzen unsere gewöhnlichen Singvögel, besonders gerne der Stieglitz. Die große Leuchtkraft der Farben und die miniaturartig feine Ausführung der naturgeschichtlichen Vorlagen, die an die zartesten Randleisten älterer Buchmalerei z. B. des Breviarium Grimani gemahnt, übertrifft jene, die wir auf B. Seuters Fayencemalereien kennen gelernt haben, erheblich. Und doch gibt es nirgends in

76. Zwei emailbemalte Glasflaschen; Augsburg, um 1700.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum und Sammlung Pazaurek.

der Kunstgeschichte für diese Gläsergruppe, die gar keine Signaturen trägt und mit verschiedenartigem Glasmaterial arbeitet, eine einleuchtendere Einreihung, als eben hier, wo die Emailmalerei auf Gold oder Kupfer hierfür alle Vorbedingungen geschaffen hat. Der Orient, dessen Emailarbeiten dem damaligen Augsburg ja ebensowenig fremd waren wie die französischen, mag ja die Farbenstimmung mit beeinflußt haben[1]; aber schon die flatternden Fadenbandschleifen, ein Lieblingsmotiv des ganzen 17. Jahrhunderts, das noch vom 18. Jahrhundert eine Zeitlang, und besonders gerne in

[1] So bewahrt z. B. das Leipziger Kunstgewerbemuseum unter den persischen Emailarbeiten zwei birnförmige Anhängsel mit Blumen und Vögeln in ähnlichen leuchtenden Farben, so daß wir es verständlich finden, wenn z. B. Alexander Nesbitt sie in seinem großen „Catalogue" der Collection Felix Slade (London, 1871) S. 75 zwar nicht als persisch, aber als wohl türkisch anspricht, zumal solche Objekte einen beliebten Ausfuhrartikel nach dem Orient gebildet haben mögen.

Augsburg, weitergepflegt wird, spricht deutlich für die süddeutsche Herkunft. Überdies besitzen wir neben den Seuter-Fayencen auch verschiedene gleichzeitige, süddeutsche Emailarbeiten, die dasselbe Schmuckprinzip aufweisen, so eine (ältere) sechsseitige Schraubflasche mit Rosen, Tulpen, Fruchtbüscheln, Vögeln und Fadenschleifen im Schloß von Detmold[1] oder zwei ebenso sechsseitige Schraubflaschen in der Eremitage in Petersburg (Nr. 1651), die ebenfalls mit großen Tulpen, Lilien, Nelken usw. nebst Fadenbandschleifen, Vögeln (darunter Papagei und Stieglitz!) und Insekten dekoriert sind und in ihrer Farbenstimmung ein Mittelglied zwischen den hier behandelten Gläsern und den Seuter-Fayencen bilden. Allerdings tragen die genannten drei Emailflaschen Nürnberger und nicht Augsburger Beschau- und Meisterzeichen (R^2 3226)[2]. Trotzdem wird man, zumal über eine Generation zwischen ihnen und den Gläsern liegt, bei diesen an den Nürnberger Kreis von G. Strauch, in dem die ganze Art als fremd empfunden werden müßte, nicht denken können, zumal derselbe Schmuckgedanke mindestens ebenso häufig bei jüngeren Augsburger Emails beobachtet werden kann. Ich halte die besprochene Gläsergruppe, die nur kurze Zeit in bescheidenem Umfange gemacht worden sein kann (natürlich mit Ausschluß der noch im 19. Jahrhundert vorkommenden Wiederholungen), für Produkte einer Augsburger Schmelzmaler-Werkstatt[3] aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die der Fayencemalerei von B. Seuter nahestehen muß.

Die Beziehungen zwischen Augsburg und Nürnberg gehen wohl auch in der Folgezeit noch weiter, aber einen sichtbaren, nennenswerten Niederschlag derselben in Glas und Keramik sehen wir in Augsburg noch weniger als in Nürnberg. Ein in der Sammlung von G. H. Lockner in Würzburg verwahrter Fayence-Walzenkrug mit einer be-

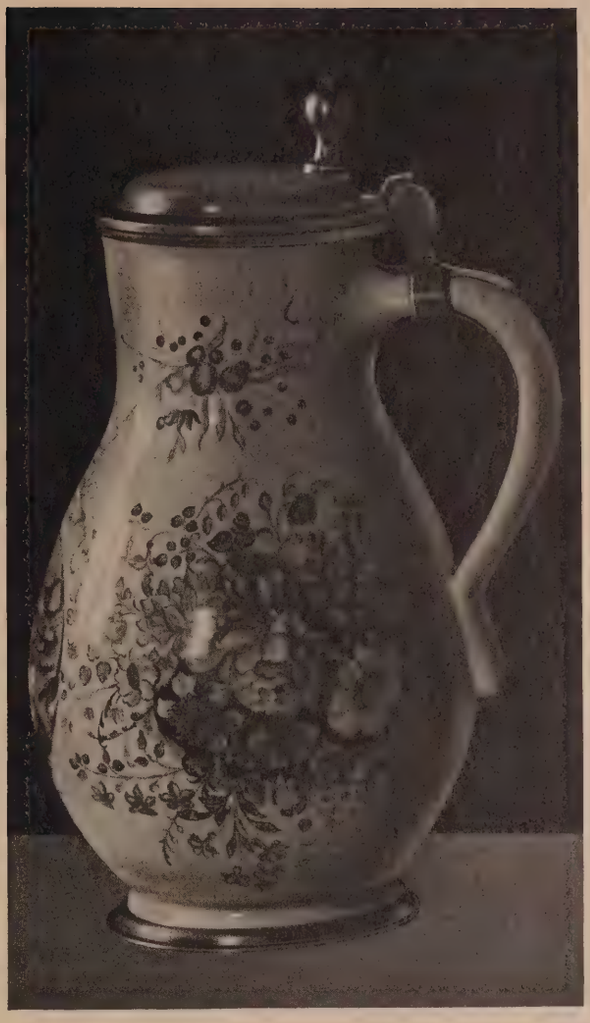
---

[1] Abbildung im Kunstgewerbeblatt N. F. II (1891), S. 105; Text S. 44.

[2] Die noch unbestimmte Meistermarke würde das Stück noch ins 17. Jahrhundert verweisen, da sich von diesem Meister datierte Stücke schon von 1643—58 vorfinden.

[3] Mit der durchschnittlichen damaligen Hohlglasmalerei mit Emailfarben („Kleckmalerei"), die nur noch in simpelsten Handwerksleistungen fortvegetierte, haben unsere Gläser ebensowenig zu tun wie mit der um diese Zeit auch schon ganz abgestorbenen Tafelglasmalerei. In Augsburg beschäftigten sich damals nur noch ein Strumpfwirker Nikolaus Beßerer und ein Formenschneider Daniel Völkert mit der Glasmalerei. Wenn man nach P. v. Stettens erster Notiz darüber (1767 S. 219) vielleicht hätte annehmen können, daß dem genannten Strumpfwirker die Lorbeeren des (auf der gleichen Seite mitgenannten) Seidenfärbers B. Seuter keine Ruhe gelassen, ihn vielmehr gerade zur Ausübung von Hohlglasmalerei veranlaßt hätten, so wird es schon durch die zweite Notiz von Stetten (1779, S. 298) klar, daß die beiden genannten Leute lediglich mit der Tafelglasmalerei, wahrscheinlich nur mit der Reparatur alter Kirchenfenster, beschäftigt waren. Einen bestimmten Namen in Vorschlag bringen zu wollen, wäre noch verfrüht. Zunächst muß eine Geschichte der deutschen Metall-Emailmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts geschrieben sein. Nicht nur J. K. Schnell, auch viele andere Namen sind für uns vorläufig inhaltlos. — Ein „G. Keller, ein Schweizer, hatte sich in der Miniatur-Glasschmelzung ausgezeichnet; allein wir kennen seine Lebensverhältnisse nicht," muß z. B. Nagler, Künstlerlexikon VI, S. 549, eingestehen. Und wir sind seither leider nicht viel weiter gekommen, wenn wir auch wissen, daß gerade dieser Keller hier nicht in Betracht kommt, da er mit dem Glasmaler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts identisch sein dürfte.

77. Fayencekrug mit Purpurlandschaft und bunten Blumensträußen, bezeichnet C. Kugler (?); 18. Jahrh. Anfang. Frankfurt a. M., Sammlung J. Rosenbaum.



78. Fayencekrug mit Purpurlandschaft und bunten Blumensträußen. Seitenansicht von Abb. 77.

lebten Landschaft in Purpurmalerei von 1748 trägt in der gleichen Farbe nicht nur die Bezeichnung „Künersberg", was sich wohl hauptsächlich auf die Herkunft des Scherbens bezieht, sondern auch die Signatur „Augsburg 1748, Anna Elisabetha Waldin" (vgl. Abb. 50), also einer Augsburger Fayence-Hausmalerin, über die wir sonst nichts weiter wissen[1]. Vielleicht hängt sie mit dem Augsburger Goldschmied Johann Jakob Wald († 1763) zusammen, der (nach Werner, Nr. 1945) aus Nürnberg herkommt und 1722 heiratete; und vielleicht besteht zwischen diesem Goldschmied und der angesehenen Nürnberger Glaserfamilie Wald eine nähere Beziehung, deren letzter Sproß Ferdinand

[1] Riesebieter a. a. O., S. 80, Anmerkung.

Wald († 1675) der Schwiegervater des Glas- und Krugmalers A. Helmhack war. Aber dessen Einfluß merkt man in der Arbeit der A. E. Wald ebensowenig wie in anderen Arbeiten, die in Augsburg entstanden sind oder wenigstens entstanden sein könnten. Auch der birnförmige Krug mit der Purpur-Landschaft nebst Fischer-Staffage in der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt (Abb. 77) hat mit Nürnberg viel weniger zu tun als mit Augsburg; der große Schleifenknoten wie namentlich die beiden großen Blumensträuße zu beiden Seiten desselben Kruges (Abb. 78) sind allerdings auch nicht mehr in der Seuter-Werkstatt entstanden, die diese zarte, aber blasse Malerei mit dem bräunlichen Hintergrundschatten nicht kennt; aber dem Maler „C. Kugler (? oder ‚Kruger'[1])" der sich auf einem Blumenblatt in mikroskopischer Kleinheit als Autor nennt, haben jedenfalls Seuter-Arbeiten vorgeschwebt.

Sicherlich haben diese noch lange fortgewirkt und namentlich in Bayreuth auf Fayence wie auf Porzellan ganz deutliche Spuren hinterlassen. Der oben betrachtete Enghalskrug mit der gegitterten Zackenkartusche, wie ihn G. F. Grebner 1731 in bunten Muffelfarben bemalte[2] (vgl. Abb. 55), sowie der Enghalskrug aus demselben Jahre, mit den Schnittblumen und den auf einem Fruchtkorb sitzenden Vogel (der allerdings auch mit Bayreuther Porzellanmalereien zusammenhängt) im Leipziger Kunstgewerbemuseum (vgl. Abb. 56), — beide wären ohne Seuter unmöglich; nur dieser hat den Grebner, der früher in Nürnberg ganz anders malte, veranlassen können, so auffällig umzusatteln[3].

Neben Seuter haben sich aber noch andere Kräfte in Augsburg mit der Fayence-Hausmalerei beschäftigt. Inwieweit wir spätere Fayencen — etwa in der Art der noch späteren Nymphenburger Porzellan-Hausmalereien — hierher lokalisieren dürfen, bleibe unentschieden. Stücke, wie der gute farbige Rokoko-Walzenkrug mit dem hl. Aloysius im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum, könnten ebensogut anderwärts, etwa in Regensburg oder Passau, bemalt worden sein.

Aber es gibt noch eine Gruppe früher süddeutscher Fayencen, die bisher der Literatur einige Verlegenheit bereitet haben; Stoehr (a. a. O., S. 179) hat sie, wenigstens

---

[1] Leider hat auch der Zinndeckel keine Beschaumarke. — An den Ornamentstecher Dietrich Kruger (Krüger), von dem man 12 Blatt mit Fruchtbündeln von 1614 kennt (Jessen, Katalog der Berliner Ornamentstich-Sammlung, 1894, Nr. 446), zu denken, verbietet schon die Jahreszahl; aber auch die beiden später in Lenzburg, vielleicht zuvor auch in Künersberg tätigen Blumenmaler A. H. Klug und H. C. Klug kommen nicht in Frage.

[2] Abbildungen bei Stoehr a. a. O., S. 175, und bei Riesebieter a. a. O., S. 94, Abb. 113.

[3] Der Einfluß Augsburger Ornamentstecher, etwa eines Joh. Ulrich Krauß nebst Genossen, allein würde diese Tatsache noch nicht erklären, da es sich ja nicht lediglich um die Kartuschenform handelt, sondern auch um die Farbenpalette (Kornblumenblau, verschiedenes Purpurrot, mehrfaches Grün nebst etwas Gelb), die Grebner eben am ehesten der Augsburger Fayence-Hausmalerei abgeguckt haben konnte.

zum Teil, Bayreuth[1] zugeteilt, während Riesebieter (a. a. O., S. 104 und 108) für Künersberg plaidiert, und zwar unter Berufung auf eine fragliche KB-Marke auf einem Walzenkrüglein der Auktion Georg Kitzinger[2]. Nach meiner Überzeugung handelt es sich um Fayencen mit Augsburger Hausmalerei, die etwa zwischen 1725 und 1745 anzusetzen sind. Die beiden Augsburg benachbarten Fayencefabriken von Künersberg (seit 1745) und Göggingen (seit 1748) bestanden damals noch nicht, und Bayreuth kommt nicht in Betracht, da die seit etwa 1737 dort von J. Ph. Dannhöffer eingeführten Wiener Porzellan-

79. Fayence-Deckelterrine mit Porzellandekor in Gold und Farben; Augsburg, um 1730—40. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

ornamente einen anderen Charakter aufweisen. Mit Du-Paquier-Bandelwerk hat unsere Gruppe gar nichts gemein; Gitterornamentik, Palmettenmotive u. dgl. fehlen vollständig.

Und doch sind es Porzellan-Vorbilder, die diesen Fayencen zugrunde liegen, nicht nur in der Formgebung einzelner Gefäße[3], die technisch zu gut sind, als daß sie in

[1] Die Deckelterrine des Stuttgarter Landesgewerbemuseums ist in Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack (Stuttgart, 1912), S. 121 — unter dem Einfluß von E. W. Braun und A. Stoehr — auch noch als „Bayreuth" angesprochen worden, was jetzt richtiggestellt werden muß. Ein Gegenstück zu dieser Terrine, jedoch mit silbernen (nicht roten) Kelchblättchenschnüren um die Medaillons, steht im Bayerischen Nationalmuseum in München.

[2] Fayencesammlung Georg Kitzinger-München (H. Helbing, 1912) Nr. 350—352, Abbildungen auf Tafel 15. — Der gewissenhafte Text von G. Lill gesteht ausdrücklich: „Die Marke ist so undeutlich, daß es zweifelhaft ist, ob die (nebenstehende) Pause richtig ist."

[3] Die Karyatiden-Henkel der abgebildeten kleinen Deckelschüssel aus dem Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum sind einer kleinen Vase der Wiener Porzellanfabrik mehr als nachempfunden; vgl. Abbildung in J. Folnesics: Die Wiener Porzellansammlung Karl Mayer (Wien, 1914), Tafel XVIII, Nr. 80.

Augsburg selbst, z. B. bei J. Hackhl, entstanden sein sollten, also von auswärts bezogen worden sein werden, sondern eben vor allem in der Malerei. Die ganze, nicht sehr große Gruppe dieser sehr feinen Stücke, die vornehmlich in den Sammlungen von G. H. Lockner in Würzburg, Hermannsdörfer in Mannheim, O. Riesebieter in Oldenburg, im Hamburgischen Museum (Teller desselben Services wie bei Riesebieter a. a. O., S. 108), im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart (Abb. 79) oder in der Auktion G. Kitzinger zu finden sind und entweder gar keine Zeichen oder bisher ungedeutete Malersignaturen A⸸S, M oder MW tragen, zeigen nicht nur bunte Chinoiserien ganz in Höroldt-Art oder einen Medaillon-Inhalt landschaftlicher Art, wie man ihn auch auf Meißner Porzellan um 1730 immer wieder antrifft, nebst kleinen verstreuten Insekten oder Sternchen zur Verdeckung von Glasurfehlern, sondern sie zeichnen sich auch durch eine weitgehende und doch diskrete Verwendung von Goldmalerei aus. Aber gerade diese ist nicht etwa in der Art früherer Nürnberger Hausmalereien oder — wie auf besseren Castelli-Majoliken — zur Glanzhöhung, d. h. zum Aufsetzen der Lichter, verwendet, auch nicht in der Art Seuters, der mit ihr an einzelnen späteren Stücken verschwenderischer umgeht, kurz, überhaupt nicht in Fayenceart, sondern ganz ausgesprochen in Porzellandekor-Art, als diskrete Kelchblättchen-Schnur zur Medaillonumrahmung oder als Goldspitzenornament; Reihen winziger, goldener, dreiteiliger Kelchblättchen säumen die dünnen Gold-Randlinien der lebhaft bewegt begrenzten Medaillonfelder ein, und zarte Bandelwerkkalligraphen-Ornamente, zum Teil von Schnüren aus kleinen Kelchblättchen, von Punktlinien oder einzelnen Punkten, alles in Gold, begleitet, schieben sich selbständig dazwischen. Aber gerade dieser Golddekor entspricht nur im Prinzip dem gleichzeitigen Meißner Porzellan; die Detailzeichnung[1] ist wesentlich verschieden und hat nur ein einziges Vorbild, das überdies in der denkbar nächsten Nähe gefunden werden kann, nämlich die Augsburger Porzellan-Hausmalerei von J. Aufenwerth (vgl. z. B. Abb. 103). Die ungleich zahlreicher erhaltenen Proben dieser Werkstatt, die eingehend behandelt werden wird, gestatten einen Vergleich, über dessen Ergebnis kein Zweifel obwalten kann. Über die ausführende Persönlichkeit orientiert uns wohl am besten ein erst kürzlich vom Bayerischen Nationalmuseum in München erworbenes kleines Näpfchen mit Chinoiserien und Goldmalerei, das die Signatur I E M aufweist; wir werden in dieser den später in Künersberg tätigen Johann Espenmüller zu erblicken haben[2]. — Wenn wir nur so wenig Fayencen mit Goldspitzen- und Goldpünktchen-Malereien antreffen, so erklärt sich dies einfach daraus, daß gerade in Augsburg

[1] Man betrachte besonders die von Riesebieter a. a. O., S. 108, Abb. 130, wiedergegebene Vase (in der Aufnahme rechts).

[2] Frdl. Mitteilung von Kollegen Halm in München; Näheres darüber ist in Kürze von Dr. Georg Lill zu erwarten.

unbemaltes Meißner Porzellan trotz der inzwischen eingetretenen, aber nicht rigoros durchgeführten Sperre leichter erreichbar war als an den meisten übrigen Stellen; man hatte es somit nicht nötig, Fayence als Porzellansurrogat in größerem Umfange heranzuziehen, zumal solche nachhinkende Objekte auch sicher nur schwerer verkäuflich gewesen wären. — Trotzdem war die feine Goldmalerei, die wir auf den Augsburger Hausmaler-Fayencen kennen gelernt haben, nicht ohne Einfluß auf die nur wenig spätere Fabrik-Fayencemalerei wenigstens der näheren Umgebung, wie verschiedene Arbeiten von Künersberg[1] und Göggingen, das

80. Fayencedose mit Ansicht und Wappen von Memmingen; 18. Jahrh. Mitte.
Hamburg, Sammlung O. Blohm.

[1] Der Besitzer der Künersberger Fabrik, Jakob Küner von Künersberg, spricht 1745 selbst in seinem Schreiben an seine Vaterstadt Memmingen (im Stadtarchiv daselbst), von einem „künstlichen Mahler von Schmelzfarben und einen Schmelzbrenner, so dermahlen das weiße Porzellan von Dresden nacher Augsburg kommende Geschirr hieselbsten verfertigen und von wannen ichs hierhero zu bekommen Hoffnung habe". Um 1745 wird wohl die Augsburger Hausmalerei auf Porzellan und namentlich auf Fayence allmählich aufgehört haben. Eines der letzten, aber zugleich schönsten Stücke ist die Fayence-Tabakdose mit Panorama und Wappen von Memmingen, auf der Innenseite ein großes Wappen (zwei Sterne zwischen zwei gekreuzten Schwertern, gelb in blau) und Wasserlandschaften nebst Staffage auf der Zarge in der Sammlung O. Blohm in Hamburg (Abb. 80). Vielleicht

auch Seuter-Motive verarbeitete (z. B. auf dem mit „Göggingen“ bezeichneten Krüglein des Landes-Gewerbemuseums in Stuttgart; Abb. 81)[1], dartun. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war übrigens die Porzellanhausmalerei schon überall soweit entwickelt, daß die Fayence-Hausmalerei hoffnungslos zum Absterben verurteilt war.

haben wir in dieser Dose ein Probestück des eben erwähnten Porzellanmalers, den Küner von Künersberg 1745 nennt. — Übrigens wird allerdings etwas später in Memmingen selbst (nach E. Zais in der „Bayerischen Gewerbezeitung“ 1895, Nr. 3, S. 51, der sich auf Unolds „Geschichte der Stadt Memmingen“, S. 422, beruft) eine Fayencemaler-Werkstatt mit Schmelzofen in der Steinbogengasse und als deren Besitzer 1770 der Maler Ruprecht und dessen Schwiegervater Bontemps — nebenbei beides geläufige Namen in der Fayencegeschichte — genannt; es war dies das letzte „Überbleibsel der Künersberger Manufaktur“.

[1] Vielleicht zählt dieses in Muffelfarben ausgeführte Stück, einer der spätesten Abkömmlinge der Seutergruppe, zu jenen bei der Schließung der Fabrik 1752 übrigen Vorräten, die J. Hackhl in Augsburg übernahm und in der in Augsburg noch fortvegetierenden Weise bemalte.

81. Göggingen Enghalskrüglein
mit Augsburger Vogel- und Blumenmalerei,
18. Jahrh. Mitte.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

II. PORZELLAN-HAUSMALEREI

1. Augsburg.

Ebenso rasch wie sich nach der Gründung der ersten deutschen Fayencefabriken die Glas- und Emailmalerei in den Besitz des neuen Materials, das ihnen ein verlockendes Betätigungsfeld verhieß, zu setzen wußten, tauchte in den gleichen Kreisen, kaum daß Böttgers große Tat der deutschen Porzellan-Wiedererfindung gelungen war, der lebhafteste Wunsch auf, sich auch dieses, viel kostbareren Stoffes zu bemächtigen und die kalte Lackmalerei, die sich auf Porzellan bereits in Holland[1] wie in der Meißner Frühzeit materialwidrig bemerkbar machte, durch beständige, eingebrannte Farben zu ersetzen. Und gerade in der frühesten Zeit war die Befriedigung dieses Wunsches nicht einmal besonders schwierig, da Meißen, das im ersten Jahrzehnt von 1709 bis 1719 allein in Betracht kommt, seine Erzeugnisse überallhin gerne verkaufte, einerseits um das junge Unternehmen auf eine möglichst günstige finanzielle Grundlage zu stellen, anderseits weil wohl Scherben und Glasur bereits eine gewisse Vollkommenheit erreicht hatten, die eigene Malerei und Vergoldung aber in der ersten Zeit über das Stadium der Versuche nicht recht hinauskommen wollte, so daß man andere, auswärtige Arbeiten gewissermaßen als Versuchskaninchen nicht einmal ungerne sehen mochte, um von fremden Emailleuren, denen man das Lehrgeld ja nicht zu ersetzen brauchte, auch etwas lernen, ja vielleicht später auch bewährte Kräfte ganz für Meißen gewinnen zu können. Erst als man sich in solchen Hoffnungen zum Teil getäuscht sehen mochte, dagegen nur zu bald die empfindliche Konkurrenz, die der eigenen, nach und nach verbesserten Malereiwerkstatt durch die verschiedenen Hausmaler erwuchs, zu spüren begann, wurde man zurückhaltender und verbot schließlich die Abgabe des unbemalten Porzellans gänzlich. Aber die Wirkung blieb aus, da es doch verschiedene, auch unrechtmäßige Wege[2] gab,

[1] Mit Ölfarben übermaltes Chinaporzellan ist seit dem Ende des 17. Jahrhunderts keine Seltenheit. Nicht nur Figuren, auch Geschirre bekamen zu ihrem blauen chinesischen Unterglasurdekor oft noch — gerade in Holland — eine bunte europäische Lackmalerei. Eine so bemalte Deckelterrine finden wir z. B. auch auf dem Stilleben von Willem Kalf (1621—93) im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 948, F.

[2] Zu den ersten Verkäufen gesellten sich Naturallieferungen an Arbeiter an Stelle der Löhnung, ja auch an Schnorr, von dem man in Meißen die Erde bezog (Engelhardt, Böttger, S. 391 und 420), ferner Diebstähle durch den Ladendiener Krügelstein (diese Schreibweise wählt E. Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, S. 247) in Meißen und Veruntreuungen bei der Übergabe des Leipziger Warenlagers nach Böttgers Tode. Seit 1723, in welchem Jahre die

auf denen das wertvolle Rohmaterial doch in die Hände der Hausmaler gelangen konnte, namentlich als neben Meißen seit 1719 auch in Wien und im Laufe der Zeit an vielen anderen Orten Porzellanfabriken ins Leben traten, die in der Abgabe undekorierter Geschirre nicht immer wählerisch waren.

Zu den ersten Städten, die schon unter Böttger unbemaltes Porzellan bekamen, zählt nicht nur Wien, Prag, Karlsbad und Teplitz — zwei schon damals berühmte Badeorte, die August den Starken von Sachsen-Polen zu ihren Kurgästen zählen durften —, sondern vor allem Augsburg, dessen berühmte Goldschmiedewerkstätten in erster Reihe dazu ausersehen waren, das neue kostbare Material — wie sie es früher mit den Gefäßen aus Halbedelsteinen, Goldrubinglas, Elfenbein, Steinbockhorn und Narwalzahn, Muschel oder Straußei getan — in Silber zu fassen oder aber, da es an Wert den Silberobjekten nicht wesentlich nachstand, wenigstens zugleich mit diesen an ihre Kundschaft zu vertreiben. Schon am 2. Mai 1711, also überraschend schnell nach der eben gelungenen Erfindung von 1709, schickt Böttger eine Kiste mit Porzellan im Werte von 463 Talern 8 Groschen an den Goldschmied Tobias Bauer nach Augsburg[1]. Es ist dies offenbar jener Meister aus der weitverzweigten Augsburger Goldschmiedefamilie, der viermal, nämlich 1685, 1699, 1711 und 1724 heiratete und 1735 starb[2]; gerade von

---

ersten Klagen und Warnungen vor den „Pfuschern" (besonders jenen, die nur kalte Lackmalerei betrieben, während die Meißner Fabrik, die bis etwa 1717 auch nur kalte Mastix-Malerei betrieb, von 1722 an schon die schöne Höroldt-Palette der meisten Muffelfarben beherrschte) verlauten (Engelhardt, S. 527 und K. Berling, Das Meißner Porzellan und seine Geschichte, Leipzig 1900, S. 155), ist man etwas vorsichtiger, obwohl zur selben Zeit noch das Ausschuß-Porzellan an die Arbeiter weiter abgegeben wird; trotzdem kommen nicht nur Stücke mit der Merkurstab-, sondern sogar solche mit der A R-Marke unbemalt aus der Fabrik und sogar in sehr unberufene Hände. — J. G. Keyßler berichtet uns in seinem (86.) Dresdner Brief vom 23. Oktober 1730, daß in Meißen erst seit anderthalb Jahren der Verkauf des weißen Porzellans verboten sei, und zwar nicht wegen der Minderwertigkeit der Hausmalerei, sondern um „denjenigen Profit, welchen auswärtige Künstler mit Verguldung und Anmalung" machen, dem Lande zu erhalten. Die Verordnung scheint aber sehr lau befolgt worden zu sein, so daß sie am 22. Januar 1740 und am 27. August 1761, als während des Siebenjährigen Krieges gar zu viel weißes Porzellan verschleppt wurde, wie wir später näher sehen werden, wiederholt werden mußte; der radikale Antrag Kändlers, alles Ausschußporzellan — und mit diesem hatten die Hausmaler etwa von 1730 an meist zu rechnen — sofort zu zerschlagen, hatte keine Billigung gefunden. (Vgl. K. Berling: Porzellanmanufaktur Meißen 1710—1910, S. 9, 18, 58, 128, 161 usw.) Als etwa um das Jahr 1760 (urkundlich erst 1766 nachweisbar) der Ausschußschnitt eingeführt wurde, standen übrigens dem Hausmaler schon genügend andere Bezugsquellen zur Verfügung, so daß sie kaum mehr nach fehlerhaftem Material zu greifen brauchten. Und als gar von Thüringen aus in den achtziger Jahren die Hausmalerei überall genügend versorgt werden konnte, hatten die alten Verbote ihren Sinn verloren, so daß sie in Meißen 1790 und noch einmal 1810 ausdrücklich zurückgezogen wurden (Berling M. P. 145 und P. M. M. 75). Wenn im letztgenannten Jahre die Hausmaler (in Krünitz, Encyklopädie 115. Teil, S. 618) gewarnt werden, bereits gebrauchtes Porzellan, das von Salzen und Fetten angegriffen ist, noch nachträglich zu bemalen, da es sonst im Brande Flecken bekomme, so dürfte diese Mahnung überflüssig gewesen sein; damals stand längst weißes Porzellan überall jedem zur Verfügung.

[1] Engelhardt, Böttger, S. 440. — Die Richtigkeit dieser Nachricht, die durch Steinbrücks Geschichtskalender von 1712 — Bericht aus der staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen, 1919, S. 40 — bestätigt wird, ist nicht zu bezweifeln.

[2] Ant. Werner, Augsburger Goldschmiede Nr. 1333. — Marc Rosenberg hat in der zweiten Auflage seiner „Goldschmiede-Merkzeichen", Nr. 429, viel Verwirrung in diese Frage gebracht, indem er die T B-Marke entweder auf Tilmann Bornemann († 1694) oder Theodosius Besmann († 1724) bezog, zwei Meister, die er in der dritten Auflage merk-

Porzellan-Walzenkrug mit Genreszene, wohl von B. Seuter; Augsburg, um 1730.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

diesem Meister, der mit seinen Initialen TB im Ovalmedaillon zeichnet, lassen sich in verschiedenen Sammlungen allerlei Fassungen nachweisen. Aber Bauer war offenbar nicht weitblickend genug, um die Bedeutung einer Verbindung mit Meißen überblicken zu können, jedenfalls war das Porzellan technisch auch noch sehr unvollkommen, so daß die Porzellansendung schon im Februar 1712 meist unverkauft an Böttger[1] wieder zurückkommt. Und doch hätte es einem Bartholomäus Seuter, der sich noch mindestens fünf Jahre später mit Fayence begnügen muß, sehr erwünscht sein müssen, seine Muffelfarbenmalereien auf dem edelsten keramischen Grundstoff ausführen zu können. Es kann noch eine Zeit gewährt haben, bis er das Meißner Rohmaterial ziemlich fehlerlos und für seine Zwecke brauchbar finden mochte und ehe es ihm anderseits gelungen ist, die Enttäuschung Böttgers über das Schicksal der ersten Sendung zu beheben und sich von Meißen weißes Porzellan zu verschaffen. Dafür, daß ihm dies gelungen ist, haben wir nicht nur das Zeugnis von J. G. Keyßler[2], sondern ein allerdings nicht bezeichnetes, aber namentlich im Charakter der Farben gerade nur auf den Seuter-Kreis vorzüglich passendes Beispiel in dem prächtigen Porzellankrug des Hamburgischen Museums (Farbentafel 7 und Abb. 82[3]). Die

82. Porzellan-Walzenkrug mit goldgehöhter Buntmalerei, wohl von B. Seuter; Augsburg, um 1730.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

würdigerweise ganz eliminiert; daselbst stellt er die TB-Marke ohne und mit Punkt einer Marke „TB im Oval" gegenüber und weist nur letztere dem Tobias Baur zu (R³ 708, 709 und 725); Porzellan-Fassungen dieses Meisters werden aber von ihm nicht angeführt.

[1] Daß die dadurch aber doch wenigstens angebahnte Verbindung zwischen Meißen und Augsburg bald inniger geworden sein muß, nachdem sich andere Persönlichkeiten mit dieser Frage beschäftigten, dafür scheint auch als interessantes Beispiel die Tatsache zu sprechen, daß sich ein August Ehrenreich Böttiger aus Meißen, offenbar ein Verwandter des Porzellanerfinders, später als Goldschmied nach Augsburg wendet und dort 1765 sein Meisterstück macht. (Werner, a. a. O., Nr. 1691.)

[2] Johann Georg Keyßler, Neueste Reisen . . . Neue Auflage, Hannover, 1751, S. 66 (im 10. Schreiben aus Augsburg vom 1. Juli 1729).

[3] Spricht schon der Zimmerhintergrund, der anderwärts, auch wenn es die Kupferstichvorlage nahelegt, meist weggelassen bzw. in eine landschaftliche Umgebung umkomponiert wird, für die Augsburger Herkunft, so wird diese durch die schwäbische Haube der Dame ebenfalls bestätigt. Und der Zinndeckel dieses Kruges schließt eine blaue Glaspaste ein,

Familienszene in dem vornehm ausgestatteten Schlafzimmer ist in den lebhaftesten Farben gehalten: Purpur, Blau, Eisenrot, auch Gelb, ein wenig Grün und Grau, dazu Goldhöhung in ausgiebigster Verwendung, — das kann von allen uns bekannten damaligen „Feuermalern" nur die Werkstatt von B. Seuter gemacht haben, dessen beide mit BS bezeichneten Fayencekrüge, ebenfalls im Hamburgischen Museum, mit diesem Porzellankrug sehr gut zusammenstimmen. Andere Porzellan-Hausmalereien mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit dem Seuter zuzuweisen, ist ungleich schwerer als bei den Fayencen, weil hier bezeichnete Ausgangspunkte fehlen. Vielleicht wird man an solche Stücke denken können, die naturalistische Blumen in dichter Anordnung — weniger vereinzelt, wie dies später bei der Meißner Fabrikmalerei der Fall ist, die ja hier ihre Anregungen empfangen haben mag — auch zu Sträußen vereinigt vorführen, wie etwa bei der jedenfalls frühen Meißner Deckelschale bei Massey-Mainwaring in London[1], oder womöglich neben Insekten noch Flatterbänder und gar einzelne, auf losen Zweigen sitzende Singvögel hinzufügen, wie dies auf dem späteren Walzenkrug der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer in Dresden[2] der Fall ist. Auch der Walzenkrug mit Vögeln (Stieglitz und Fink!), Schnittblumen und Insekten, aber auch mit Goldspitzenornamenten in Meißner Art im Museum von Sigmaringen (Nr. 366) darf nicht unerwähnt bleiben, wogegen der Halbkugelnapf mit den dichten naturalistischen Blumen und Purpur-Reliefblättern (auf Porzellan mit der Marke BPT, Dresden 1739) in der Sammlung Prof. Darmstädter-Berlin bereits etwas jünger ist. — Daß sich Seuter, dessen Fayencen so reizvoll und mannigfaltig sind, in Porzellan vorwiegend mit Blumenmalerei begnügt hätte, ist trotz seiner späteren botanischen Liebhaberei nicht sehr wahrscheinlich.

Aber wir kennen noch weitere, ungefähr gleichzeitige Hausmalereien ebenfalls auf dem frühesten Meißner Porzellan, die nicht die Hand dieses Künstlers verraten, deren Entstehung man aber auch noch vor Ablauf des zweiten Jahrzehnts und am ehesten nach Augsburg zu verlegen geneigt wäre. Es ist dies eine nicht sehr große Gruppe, als deren Hauptstück das Adler-Teekännchen der Reimann-Sammlung im K. Wilhelm-Museum

---

was für die Renaissance- und Barockzeit geradezu als eine Spezialität von Augsburg aufzufassen ist. Berichtet doch Paul v. Stetten (Erläuterungen . . . 1765, S. 191) vom Augsburger Wesenbeck, daß „diese Kunst ihm allein eigen" gewesen sei. Übrigens trägt die gleichzeitige Zinnmontierung geradezu den Augsburger Stempel, so daß die bereits von Justus Brinckmann im Hamburgischen Museumsführer (S. 456) ausgesprochene Vermutung, daß dieser Krug „nach Augsburg weist", nach der Kenntnisnahme der Seuterschen Fayencemalereien in jeder Beziehung gerechtfertigt wird.

[1] Abgebildet von Karl Berling, Meißner Porzellan, 1900, S. 111.

[2] 2. Versteigerung, und zwar 1918 bei H. Helbing in München, Nr. 101. Abb. auf Tafel 54 des Katalogs. Die obere und untere Goldspitzenkante dagegen hat allerdings nichts spezifisch Augsburgisches. Eine Zuteilung würde erst der Vergleich der beiderseitigen Farbenstimmungen ermöglichen.

[3] Sammlung A. v. Lanna II; Berlin, R. Lepke, Auktion 1911, Nr. 1104. Abb. auf Tafel 85. — Gerade dieses Geschirrmodell gehört zum ältesten Bestande von Meißen, da wir es auch im Böttger-Steinzeug kennen, z. B. in der Dresdner

von Elberfeld, vorher in der Sammlung von Lanna[a] (Abb. 83) gelten kann. Purpur und Blau, welch letztere Farbe allen Glas-, Fayence- und Porzellanmalern früherer Zeit die meisten Schwierigkeiten bereitete, kommen hier — zum Unterschiede von den Seuter-Malereien — nicht in Betracht; die Farbenstimmung der dichten Malerei, die auch die Bodenfläche bedeckt, bildet wesentlich den Akkord: Gold, Eisenrot und Gelb; die Konturen der etwas flüchtigen Zeichnung sind unbestimmt, ja unsicher. Von derselben Hand steht ein henkelloses, geripptes Teetäßchen mit einem Kopf bzw. einem Paar in schweren achteckigen Goldkartuschen nebst Sträußchen mit Bändern in der Dresdner Porzellansammlung, ein Teller mit durchbrochenem, zum Teil vergoldeten Gitterrand und einem einander liebkosenden Paar nebst Pfeife in reicher Umrahmung befand sich in der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer in Dresden[1]; eine goldgerippte Kumme mit rotgoldenem Gitternetz und zwei Engelfiguren in einer breiten Achteckkartusche gehört der Sammlung von Zoubaloff in Moskau an, eine andere Kumme mit Reliefakanthus, im Innern Venus und Amor, der Sammlung der staatlichen Porzellanfabrik in Berlin (Nr. 1359). Die letzten drei Stücke tragen bereits die Meißner Schwertermarke, können somit frühestens erst gegen Ende der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden sein. An künstlerischem Wert stehen diese Arbeiten recht erheblich hinter denen Seuters zurück.

Während die Augsburger Herkunft der eben genannten Gruppe bis auf weiteres nur unter Vorbehalt vermutet werden darf, stehen wir aber bei der nächsten und weitaus zahlreichsten Gruppe zum Glück auf festem Boden. Seuter war keineswegs der einzige, der den Versuch des Tobias Bauer, unbemaltes Meißner Porzellan nach Augsburg kommen zu lassen, wiederholte. Mit Bauer steht jedenfalls der Augsburger Goldschmied Elias Adam († 1745) aus Zilchau in Brandenburg in Verbindung, der 1704 eine Regina Bauer in Augsburg heiratet und daselbst eine noch bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts nachweis-

83. Meißner Adlerkännchen, wohl in Augsburg bemalt, um 1720. Elberfeld, K. Wilhelm-Museum; Sammlung Hans Reimann.

Porzellansammlung (Abb. bei Berling, Meißner Porzellan, S. 22, Fig. 16). In der Sammlung von G. Tillmann in Hamburg begegnen wir dem Adlerkannen-Modell wiederholt, so in besonders sorgfältiger Ausführung in geschliffenem Böttger-Steinzeug, sowie auch — weniger fein behandelt — in weißem Böttger-Porzellan mit starker Goldlackmalerei. (Vgl. Abbildung in der Zeitschrift „Kachel- und Töpferkunst" II, Berlin, 15. April 1923, S. 66.)

[1] Erste C. H. Fischer-Auktion in Köln (Heberle-Lempertz, 1906) Nr. 389; ohne Katalogabbildung.

bare Goldschmiedewerkstatt[1] begründet, die sich mit besonderer Vorliebe mit der Fassung von Porzellanen[2], Emailarbeiten, Glas, Elfenbein, Rhinozeroshorn, Muscheln und dergleichen befaßte. Die Goldschmiedefamilie Bauer (Baur) ist aber schon von früher her mit der angesehenen und einflußreichen Juwelierfamilie Warnberger[3] einerseits und anderseits mit der ebenfalls reichen Silberhändlerfamilie Hosenestel[4] verschwägert, zwei Familien, die auch untereinander, wie auch mit der Emailleurfamilie Priester, alliiert waren[5]. Der Goldschmied Georg Lorenz Warnberger heiratet nun 1714 Johanna Aufenwerth[6], und der Silberstecher-Verleger Isaak Heinrich Hosenestel bekommt am 17. November 1731 einen Heiratskonsens mit Sabina Aufenwert[7], der Tochter des Goldschmiedes Johann Aufenwerth (Auffmwerth, † 1728), der dadurch als auch zu dem großen Kreise um Tobias Bauer und Elias Adam in Beziehung stehend angesehen werden kann. Und dieser Augsburger Goldschmied ist es auch, der gemeinsam mit der genannten Tochter Sabina — die übrigen zwei Goldschmiede derselben Familie, nämlich Johann Matthäus († 1743) und Jonas Aufenwerth (Meister 1732; † 1774) werden in diesem Zusammenhange nicht genannt — neben dem bereits erwähnten Fayence- und Porzellanhausmaler B. Seuter weißes sächsisches Porzellan bemalt und besonders „mit schönen Vergold- und Versilberungen gezieret“[8] hat.

Glücklicherweise besitzen wir von diesem J. Aufenwerth (auch „Auffem Werth“) einige bezeichnete Stücke, aus denen sich die Richtung und in weiterer Folge auch der

---

[1] A. Werner a. a. O., Nr. 1652ff. Außer Elias Adam kommen noch die Silberarbeiter Michael Adam († 1772), Martin Adam († 1781) und Johann Jakob Adam († 1792) in Betracht.

[2] Von Elias Adam († 1745) führt Marc Rosenberg[3] (Nr. 809 und 810) neben den Emailbechern von J. J. Priester im Museum Gotha folgende Porzellanfassungen an: Je einen Krug im großherzoglichen Schloß von Baden-Baden und in der ehemaligen Sammlung des Karl Freiherrn von Rothschild in Frankfurt sowie zwei Krüge in der ehemaligen Sammlung Johannes Paul in Hamburg (Auktionskatalog 1882, Nr. 358 und 359). Außerdem sind aber noch weitere von Elias Adam montierte Porzellane anzutreffen, so ein Walzenkrug mit Meißner Gold-Fabriksdekor (Chinoiserien und Goldspitze) in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin, ein Kaffeekännchen mit Goldchinoiserien in einem größen Meißner Service (vor der Marke) beim Grafen Königsegg auf Schloß Aulendorf, eine achteckige Zuckerdose mit Silbermalerei und schwarz-roten Halbfiguren von Augsburger Hausmalerei wieder bei Dr. v. Dallwitz, und ein bunter Walzenkrug mit Schäferpaar des Hausmalers Ferner in der Auktion Parpart (Berlin, R. Lepke, 1912, Nr. 716, Abb. auf Tafel 42).

[3] Werner a. a. O., Nr. 857.

[4] Werner a. a. O., Nr. 859.

[5] Werner a. a. O., Nr. 1544.

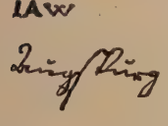
[6] Werner a. a. O., Nr. 1269. — Auf diese „Johana Warembergerin, geborne Außenwertsn“ [!] geht ein leider verschollener, angeblich Poppelsdorfer (?) Steingutteller vom 24. Juli 1744 zurück, der ehedem bei einem Händler Günther in Frankfurt a. M. gewesen sein soll (Jännicke, Geschichte der Keramik, Leipzig, 1900, S. 593).

[7] Stadtarchiv von Augsburg: Goldschmiedetafeln und Hochzeitsprotokolle; frdl. Feststellung von Dr. Dirr daselbst.

[8] Paul v. Stetten: Erläuterungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg; 1765, S. 220. Die „Tochter, Frau Hosennestlin“, ist 1765 noch am Leben, beschäftigt sich aber nicht mehr mit der Hausmalerei. In seiner Handwerks- und Gewerbegeschichte (1779) nennt P. v. Stetten nur noch den Seuter und nicht mehr den Aufenwerth, der auch bei Marc Rosenberg (3. Auflage) nicht vorkommt. — Vgl. auch meinen kleinen Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon II (1908), Seite 246.

Meißner Service mit Malerei in Eisenrot, Lila und Gold, von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720.
Schwerin, Landesmuseum.

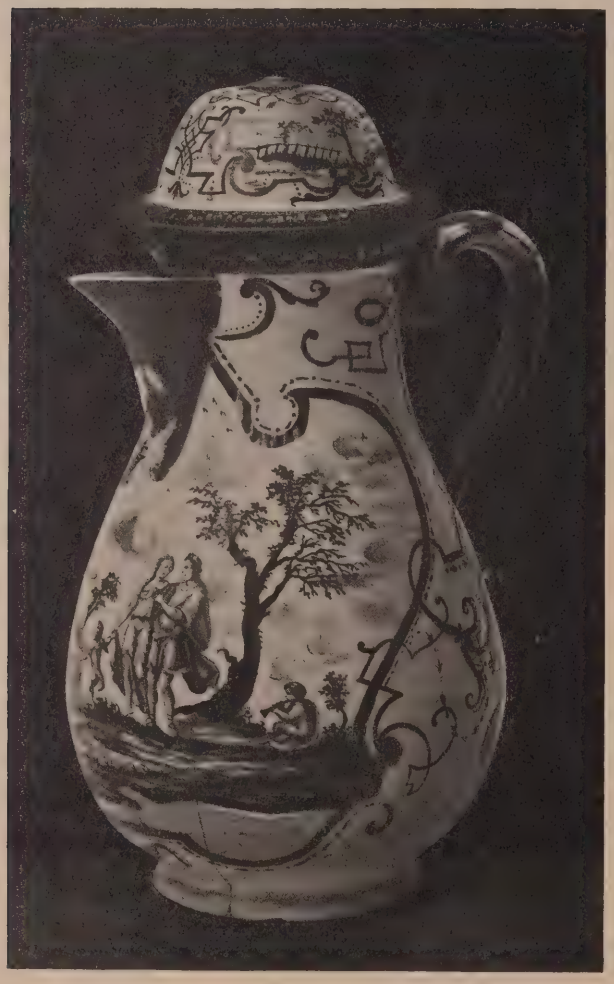
recht bedeutende Umfang dieser Augsburger Porzellan-Hausmalerei-Werkstatt erkennen läßt. In der Franks Collection (Bethnal Green Branch-Museum) des Britischen Museums von London (Nr. 122) steht eine schlanke Kaffee-Ober- nebst Untertasse mit der in Eisenrot und Violettpurpur gehaltenen Darstellung der Venus mit Amor und einer Quellnymphe („Luft" und „Wasser" aus einer Folge von Elementen?) in einem Vierpaßmedaillon bzw. in einem bewegt umzogenen Bildfeld, das, wie die an Mundrand-Ringen der Obertasse hängenden Blumenfestons, leichte Anklänge an Seuter verrät (Abb. 84); das Vierpaßmedaillon umgeben aber noch etwas magere und zusammenhanglose Kalligraphen-Goldspitzenschnörkel, die sich von den wohl nicht viel späteren in der Meißner Fabrik geläufigen Goldspitzenkanten deutlich unterscheiden. Die Signatur dieser Tasse



kann sich auf keinen anderen Meister, als auf den, als Porzellanhausmaler ja feststehenden Johann Aufenwerth beziehen. — Unbedingt von der gleichen Hand ist das allerdings viel reichere Service im Museum von Schwerin (Tafel 8), ebenfalls auf frühem Meißner Porzellan gemalt: Dieselben, wenn auch diesmal etwas sorgfältiger gemalten Figuren aus dem mythologischen Gesichtskreis, dieselbe Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes mit den flüchtig gemalten Bäumen, dieselben von Vögeln belebten Wolken, die sich mächtiger zusammenballen, wenn auf ihnen Göttinnen sitzen, dieselbe Behandlung des Vordergrundes, mit dem gleichen vorherrschenden Farbendreiklang Eisenrot-Violett-Gold, wenngleich diesmal auch andere Töne — die anderen Farben machen dem Maler offenbar Schwierigkeiten — schüchtern beigegeben sind. Die noch phantastischer geformten Medaillon-Umrahmungen sind aber

84. Bechertasse in Eisenrot, Lila und Gold, bezeichnet IAW, Augsburg, d. h. Joh. Aufenwerth, um 1720. London, British Museum, Franks Collection, Nr. 122.

schon von mehr oder weniger zusammenhängenden Grotesken-Linienornamenten umgeben und bekrönt, die sich in ihrer tollen Linienführung, mit den begleitenden Pünktchenreihen oder mit den aus ganz kleinen dreiteiligen Kelchblättchen gebildeten Begleitschnüren, mit den aufsitzenden Blumenkörbchen und Vögelchen — alles in Gold mit Eisenrot — noch viel krasser von allem abheben, was in der Meißner Manufaktur, der nur die äußersten Punkträndchen angehören könnten, üblich war. Aufenwerth, in dem wir den Maler dieses, aus Kaffeekanne, Teekanne, Milchkanne, Teebüchse, Spülkumme, Zuckerdose, sechs Teetassen mit Untertassen und vier Doppelhenkel-Kaffee- oder Schokoladentassen bestehenden Services erblicken müssen, hatte offenbar inzwischen Paul Deckers in Nürnberg bei J. C. Weigel um 1710 erschienenes „Neues Groteschgen-Werk“[1] kennen gelernt und diesem die wildbewegten, dünnen Kalligraphen-Bandelwerkschnörkel nebst schlanken Blumenkörbchen, Spitzvasen und Vögeln, sogar auch die Kelchblättchenschnüre, abgeguckt, um von da an die gleiche Ornamentbehandlung mit den einander phantastisch durchdringenden, gekrümmten Schnörkelwindungen mit geradlinigen, recht- und spitzwinkligen Zwischengliedern und den C- oder S-förmigen Endschnörkeln immer wieder zu verwenden. Aber noch viele andere Porzellane werden dadurch für Aufenwerth in Anspruch genommen, wie z. B. drei henkellose Tee-Ober- und -Untertassen bei Baron Ulm auf Schloß Erbach a. d. Donau; in Sechspaßmedaillons, in deren einspringenden Winkeln sich die Linienornamente der Londoner Tasse (ähnlich der sogenannten Meißner „Koselmarke“) wiederholen, aber noch



85. Kaffeekanne, eisenrot, lila und gold bemalt von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720.
Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe.

[1] Zwei Blätter aus dem „Groteschgen-Werk“ Deckers, das auch für Glasschneider, Goldschmiede und andere Kunstgewerbler richtunggebend wurde, veröffentlicht von Robert Schmidt in seinem Glas-Handbuch (1. Auflage, S. 268) und in den Brandenburg-Gläsern, S. 92. — Man vergleiche aber damit auch Stiche der Watteauschule, z. B. in „L'art pour tous“, 27. Jahrgang, Nr. 2799.

durch kleine sitzende Vögel belebt sind, ist immer eine Figur in landschaftlicher Umgebung, alles in Rot und Gold und mit der signierten Tasse in London ganz übereinstimmend, eingefügt. Auch die Kaffeekanne des Österreichischen Museums in Wien (Abb. 85) verrät die gleiche Hand wie das Schweriner Service, ebenso eine Kumme im Schloß von Willanow bei Warschau (Frau in Landschaft) oder eine Tee-Ober- und -Untertasse nebst einer zweiten Obertasse (Landschaft mit roten Bäumen und Figuren mit lila Gewändern) im Berliner Schloßmuseum, desgleichen das Teekännchen mit zwei ovidischen Szenen nebst großem, aber etwas magerem Ornamentbandelwerk in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg, früher bei Jay in Frankfurt (Abb. 86); es sind dies durchwegs Arbeiten auf sehr frühem Meißner Porzellan, bei denen neben dem Gold der Ornamente nur Eisenrot und Lilapurpur zur Geltung kommen, die auch auf gleichzeitigen ausschließlich oder fast ausschließlich ornamental bemalten Stücken derselben Werkstatt, wie einer sechsseitigen, birnförmigen Teebüchse der schönen Sammlung von Geheimrat G. v. Klemperer in Dresden, zu sehen sind.

86. Teekanne, eisenrot, lila und gold bemalt von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Denselben Farbendreiklang der Londoner Tasse behält Aufenwerth, der an den immer wiederkehrenden Bandelwerkschnörkeln erkenntlich bleibt, auch in einer zweiten, ebenfalls auf frühestem, markenlosem Meißner Porzellan gemalten Gruppe bei, bei der er etwas kühner wird und Halbfiguren in größerem Maßstab mit lila Gewändern und eisenroten Fleischteilen unter Verwendung der damals neuesten Kupferstiche versucht. Er ist ja kein großer Künstler, und Watteau und andere Meister, deren Komödiantenszenen oder andere Genrebilder die Medaillons wiederzugeben trachten, hätten sich wohl für diese Umredaktionen mit den Glotzaugen und schiefen Nasen, die die süße Grazie der Originale kaum noch ahnen lassen, bestens bedankt. Trotzdem müssen gerade diese Hausmalereien sehr beliebt gewesen sein, da sie auch heute noch recht zahlreich vorkommen. Ob vielleicht just für diese Gruppe, deren figuraler Teil eine oder mehrere andere Hände zu verraten scheint, die Mitarbeit der Tochter Sabina, die ja in der Werkstatt des Vaters mitwirkte, anzunehmen wäre, bleibt natürlich in Ermangelung von Signaturen bis auf weiteres eine offene Frage. Als Beispiele seien folgende Stücke angeführt: Eine henkellose Teetasse mit einem Kavalier mit Allongeperücke bei einer Dame, die beim Spielbrett sitzt, auf der Obertasse und einer Dame mit Reiherstutz und nicht gerade zurückhaltender Dekolletierung nebst einem Mann mit einem jungen Fuchs auf der innen ganz vergoldeten Untertasse in der Sammlung

87. Teetasse in Violett und Eisenrot, von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725.
München, Sammlung Dr. von Ostermann.

Dr. von Ostermann in München[1] (Abb. 87). Im Schlesischen Museum von Breslau stehen drei Stücke, nämlich eine ovale Zuckerdose, die auf dem Deckel eine Kupplerin mit Perlenkette bei einem im Zimmer sitzenden Mädchen darstellt (Abb. 88 und 89), ferner die zugehörige Adler-Ausgußteekanne, die zum ersten Male Watteauvorbilder nach den damals neuesten Kupferstichen verarbeitete, und zwar auf der einen Seite (Abb. 90) das Familienkonzert (Watteaugemälde heute in der Wallace-Kollektion in London)[2], auf der anderen Seite (Abb. 91) die italienische Schauspielergesellschaft (Watteaugemälde heute bei Sir Edgard Vincent in London)[3], beides Vorwürfe, die Aufenwerth wohl gleichzeitig auch noch mehrmals in der Farbenstimmung Schwarz und Eisenrot wiederholt. Die Kaffeekanne aus dem Breslauer Museumsservice (Abb. 92) zieht zum Schmuck ihrer sonst mit denselben Goldornamenten, namentlich Punkt-Kelchblättchen-Umränderungen, umgebenen zwei Medaillons deutsche Genrebildchen, und zwar ganze Figuren, heran, nämlich einerseits drei Bauernfiguren, anderseits eine sitzende Frau mit Kind (Abb. 93), wie wir sie ähnlich, und zwar einmal als Miniaturmalerin, auf der anderen Seite als Spitzenklöpplerin, ebenfalls in Violett mit eisenroten Gesichtern und Händen auf der ebenso geformten, auch montierten Kaffeekanne im Berliner Schloßmuseum wiederfinden. Bemerkenswert ist der Zimmerhintergrund, der ja gerade in der Augsburger Hausmalerei sehr beliebt ist, hier aber als Wandschmuck genau die-

88. Zuckerdose in Violett und Eisenrot, von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

89. Die Zuckerdose von Abb. 88, von oben gesehen.

[1] Die Dekolletierung ist bei dieser ganzen Gruppe auch sonst nicht schüchtern. — Diese Tasse befand sich früher in der Sammlung F. v. Parpart (Auktion in Berlin, R. Lepke, 1912, Nr. 712; kl. Abbildung im Katalog, Tafel 40). — Die daselbst im Text erwähnte „junge Ziege" zeigt einen deutlichen (wenn auch in der Richtung verzeichneten) Fuchsschwanz, der ebensowenig ohne Bedeutung ist wie der Vogel (Hahn) im Schoß der Dame.

[2] Vgl. E. H. Zimmermann, Watteau; Klassiker der Kunst XXI., 1912, S. 63, nebst Stich von Thomassin fils G. 178; der Architekturhintergrund mit Herme und Bäumen ist diesmal ganz weggelassen.

[3] Ebenda, S. 24, 165 und 182; Originalradierung von Boucher nach Watteau; auch in der Zeitschrift „Cicerone" V, 1913, S. 775, nach C. G. Börners Leipziger Auktionskatalog.

selben Schnörkellinien aufweist, die in Gold zwischen den beiden Medaillons auftreten. Noch wichtiger aber ist die charakteristische schwäbische Dreispitzenhaube, die unbequeme, sog. „Schnebbenhaube", die in der Gegend von Augsburg und Ulm in der bürgerlichen Tracht des 18. Jahrhunderts nie fehlte[1].

90. Teekanne mit Watteau-Malerei in Violett und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

Der gleiche figurale Medaillon-Inhalt, den wir eben in den Farben Lila und Eisenrot kennen gelernt haben, kehrt, von denselben Ornamentschnörkeln umgeben, besonders aber von den — in der Meißner Fabrik nie üblichen — aus den kleinen, dreiteiligen Kelchblättchen gebildeten Schnüren umsäumt, auch seltener in Eisenrot allein wieder, wie bei Serviceteilen (Kumme, Kaffeekanne, Teekanne, achteckiger Zuckerdose und Tassen, nicht zusammengehörend) im Münchner Residenzmuseum, vor allem aber viel häufiger in Schwarz mit eisenroten Fleischteilen, abermals auf markenlosem, frühestem Meißner Porzellan, oft nicht mit goldenem Phantasiebandelwerk, sondern mit solchem in (schwarz gewordener) Silberfarbe[2] vereinigt. Da haben wir also auch die „Versilberungen", von denen uns P. v. Stetten offenbar aus eigener Anschauung berichtet und die sich schon in der Fayence-Hausmalerei nirgends sonst als in Augsburg nachweisen lassen (vgl. Abb. 70). — Auch hier handelt es sich, wie bei den Darstellungen in Lila und Eisenrot, um freie und abwechslungsreich umgrenzte, niemals lediglich elliptische Medaillons mit Genre-

[1] Wenn wir die gleiche Dreispitzenhaube anderwärts gelegentlich auch ab und zu sehen, so handelt es sich nur um vereinzelte Entlehnungen oder durch die Entfernung erklärbare Mißverständnisse. So gibt es unter den „Ausruferfiguren" von Wiener Porzellan (E. W. Braun im Alt-Wiener Kalender für 1918) mehrere von Niedermayer modellierte Figürchen, z. B. in der Sammlung C. Mayer-Wien (Folnesics, Sammlung C. Mayer, Tafel LXIX, Nr. 423; Troppauer Alt-Wien-Ausstellung 1903, Nr. 723; Alt-Wiener Porzellan-Ausstellung in Wien 1904, Nr. 1301) oder in der Auktion F. v. Parpart (1912, Nr. 450), für die man die Vorbilder unter Augsburger Kupferstichen zu suchen haben wird. — Irrtümlich wird die gleiche Haube auf noch späteren Arbeiten auch nach dem Elsaß verlegt, z. B. auf dem Stich „The Fair Alsacien" von F. Bartolozzi nach Angelica Kaufmann von 1779.

[2] Die ausgiebige Verwendung von Silber auf Porzellan, die — allerdings in anderer Musterung — auch unter Böttger in Meißen beliebt ist, wurde von Höroldt bekanntlich bald ganz aufgegeben, so daß sie nach 1720 eine seltene Ausnahme bleibt. Auch dieses Moment darf bei der Datierung der Augsburger Hausmalereien nicht unberücksichtigt bleiben.

91. Die Teekanne von Abb. 90, von der anderen Seite.

szenen im Freien oder noch lieber in einem Interieur und häufig auch geradezu um Watteauszenen. Die achteckige Zuckerdose mit Silberornamenten, zwischen denen schwarz-rote Köpfe und Halbfiguren eingefügt sind, in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin trägt obendrein Augsburger Silberfassung des dem Aufenwerth nahestehenden Elias Adam. Die henkellose Tee-Obertasse derselben Sammlung mit der Kinderstube (Abb. 94) scheint ursprünglich mit der Untertasse, auf der sich ebenfalls in Schwarz und Eisenrot eine Gesellschaft von drei Damen und einem Herrn zu einer musikalischen Unterhaltung in einem porträtgeschmückten Zimmer zusammengefunden hat, nicht zusammengehört zu haben; und doch zählt auch diese, sonst golddekorierte Tasse zu dieser Gruppe, wie uns ein Vergleich mit der sehr interessanten, übrigens besonders sorgfältig gemalten, frühen Deckelterrine der Sammlung von Professor Darmstädter in Berlin lehrt, die von den spezifisch Augsburgischen Kalligraphenschnörkeln in Silber umgeben auf den beiden Seiten, auf dem Deckel wie auf der Untertasse vielfigurige ärztliche Konsultationen in Schwarz und Eisenrot vorführt[1] und eine Augsburger Silbermontierung von Philipp Stenglin († 1744; R[2] 500) trägt. Andere ähnliche Arbeiten befinden sich in der Dresdner Porzellansammlung (Untertasse mit einer pfeiferauchenden Dame mit Papagei; Goldornamente), bei Prof. Darmstädter in Berlin (Teetasse mit Soldaten, die zu Weibern kommen und Mann mit Hundemeute, dies — wie bei dem vorhergehenden Stück — in einer goldradierten Umrahmung), bei Sanitätsrat Dr. Dosquet in Berlin (Teekännchen mit Vogelkopfausguß, mit je zwei Figuren in den beiden Medaillons), bei Geheimrat von Klemperer in Dresden (Kaffeekanne mit zwei Hirtenszenen), in der Sammlung Dr. v. Ostermann in München (ebenfalls Hirtenszenen; Goldornamente; Abb. 95)[2], in

[1] Gute Abbildung in der Zeitschrift „Cicerone" I, 1909, S. 5.

[2] Dieselbe Tasse taucht zuerst auf im „Catalogue" von R. W. Patridge-London, Mai 1899, mit einer unzulänglichen Abbildung auf Tafel 22 (unten, die fünftletzte Tasse rechts). — Die auf der Untertasse angebrachte Perlmutter-

der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim (Kaffeekännchen mit der Watteau-„Kokette“[1], bezw. einem Paar beim Brettspiel) oder in der ehemaligen Sammlung A. Ehrichsohn in Dresden (Doppelhenkel-Deckelschale mit Jägerfiguren usw.)[2]. Die beiden im gleichen Charakter gehaltenen Stücke der ehemaligen Sammlung C. H. Fischer in Dresden[3]

---

lüster-Signatur $\frac{DS}{B}$ beweist natürlich nichts anderes, als daß das Grundmaterial Meißner Porzellan ist, was ohnehin für sämtliche alten Augsburger Hausmalereien ohne Ausnahme angenommen werden kann. Die frühere irrtümliche Meinung, daß man hinter solchen Buchstaben und Zahlen Malersignaturen zu vermuten habe, ist seit Berling (Meißner Porzellan, S. 165) aufgegeben, wenn wir auch diese Geschäftszeichen, die auf (früher oder später) bemalten wie auf unbemalten Meißner Porzellanen der zwanziger Jahre oft vorkommen, nicht mehr bzw. noch nicht wieder verstehen. Hoffentlich helfen uns bald solche Stücke, die mehr als einzelne Buchstaben in Perlmutterlüster aufweisen, wie das bei Dr. v. Dallwitz in Berlin und namentlich der großen Deckelschale mit den Gold-Chinoiserien im Wiener Palais des Fürsten Auersperg der Fall ist, bald auf die richtige Spur. Auch die Lüstersignaturen auf einer sechskantigen, birnförmigen Teebüchse der Sammlung G. Tillmann in Hamburg und auf einem Kännchen mit Goldchinoiserien der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim sind offenbar Preisangaben, die sich auf den Dekor beziehen.

92. Kaffeekanne mit violetter und eisenroter Bauernszene von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

[1] Der Vergleich dieser derben Malerei nach dem Thomassin-Stich (nach dem Gemälde in Gatschina) mit der ungleich zarteren Wiederholung desselben Vorwurfs durch den Münchner B. Weys (Berliner Schloßmuseum; Abb. 356) ist sehr lehrreich.

[2] Kleine Abbildung im Auctions-Catalog der Sammlung Amand Ehrichsohn; Dresden, Bruno Salomon, 12. November 1894, Nr. 387.

[3] Ernst Zimmermann, der die im Katalog dieser Auktion (H. Helbing, München, 1918) abgebildeten beiden Stücke, nämlich sowohl die Doppelhenkeltasse Nr. 4 als auch den Teetopf Nr. 139 als Meißner Fabrikarbeiten der Höroldtzeit um 1723 bzw. 1725 anspricht, wiederholt damit seine Ansicht, die er bereits in der Zeitschrift „Cicerone“ I, 1909, S. 4ff., in dem Aufsatz „Frühe Watteauszenen auf Meißner Porzellan“

möchte ich als falsch ausscheiden[1]. Interessanter aber sind die Komödianten- und Watteauszenen, die in Schwarz und Eisenrot meist vollständig mit jenen in Violett

ausgedrückt hat, wenn er sämtliche Aufenwerth-Arbeiten für Höroldt reklamiert. Daß damit dem Rufe Höroldts, der in der Zeichnung der Medaillonumrahmungen und namentlich im Maßstab, dann auch in der Farbengebung der Figürchen ein viel feineres künstlerisches Empfinden offenbart, kein Dienst erwiesen wird, darauf hat schon Otto von Falke (Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen, Berlin, Mai 1909, S. 192) hingewiesen. Auch H. Carl Krüger (Berlin, R. Lepke, Auktionskatalog G. v. Gerhardt, 1911, Nr. 172) hat die Fabrik-Provenienz dieser Gruppe bereits in Zweifel gezogen und von einem „unbekannten Hausmaler" gesprochen. — Gerade Zimmermann, dessen Abhandlung „Die Inkunabeln des Meißner Porzellans" (Jahrbuch d. kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1904, Heft 3) und namentlich dessen Werk „Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans" (Berlin 1908), S. 224, 225, 228, 229 usw. uns die nähere Kenntnis der Gold-, Silber- und Emailfarben-Spitzenornamente der Böttgerzeit so anschaulich vermittelt hat, wird nun, nachdem der Zusammenhang mit den signierten Arbeiten Aufenwerths nebst den wichtigsten Zwischengliedern (z. B. Schweriner Service) einen Vergleich erleichtert, seine frühere Meinung, die wir ja ehedem, als der zerstreute Denkmälerbestand noch nicht zu überblicken war, mehr oder weniger alle teilten, um so eher aufgeben können, als sich dadurch neue, interessante Fragen ergeben, namentlich die, wann und woher gewisse Motive, die zum Teil jedenfalls schon vor 1720 auftauchen und die Meißen bald viel künstlerischer zu verarbeiten wußte, in Höroldts Gesichtskreis traten, und inwieweit Augsburg im Laufe der Zeit nicht nur der gebende, sondern auch der empfangende Teil war. In dieser Beziehung ist z. B. die vierseitige Flasche der Sammlung Prof. Darmstädter in Berlin als Grenzstück besonders interessant; die Chinoiserien der vier Medaillons zeigen bereits vollkommen Höroldt-Charakter, während die Umrahmung den ausgesprochenen Augsburger Aufenwerth-Ornamentcharakter trägt. Haben wir es hier mit einem Stück zu tun, das in Meißen unter Augsburger Einfluß gemalt wurde, oder mit einem, das das Meißner Motiv in Augsburg einzuführen trachtet? Ich würde mich zu der letzteren Eventualität hinneigen.

93. Rückseite von Abb. 92 mit Miniaturmalerin.

[1] In dieser Gruppe sind nämlich in den letzten zwei Jahrzehnten verschiedene, sehr geschickte Fälschungen (hauptsächlich aus Sachsen) aufgetreten, die zur Vorsicht mahnen.

94. Teetasse mit Genreszenen in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

95. Teetasse mit Hirtenszene in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. München, Sammlung Dr. v. Ostermann.

und Eisenrot übereinstimmen. Auf der sechsseitigen, birnförmigen Teebüchse der Sammlung J. Rosenbaum in Frankfurt, wo auf drei der Felder je eine Komödienfigur mit den spezifisch Augsburger Goldornamenten der dazwischenliegenden anderen drei Felder abwechselt, wie auf der ebenfalls birnförmigen Teebüchse mit drei Halbfiguren, die mit Silberornamenten in gleicher Art abwechseln, in der Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest (Nr. 173), kommt dies weniger zum Ausdruck, als namentlich auf der Kaffeekanne mit den Watteau-Komödienszenen derselben Sammlung, Nr. 172[1], die sich nun in der Sammlung Ole Olsen in Hellerup bei Kopenhagen befindet, und den zwei mit dieser wie untereinander fast übereinstimmenden Teekannen mit Maskenkopf-Ausgüssen im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 96)[2] wie in der an wertvollen Hausmalereien besonders inhaltsvollen Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 97). Alle diese Stücke tragen die gleichen Bilder nach Watteau, wie die bereits erwähnte violett-rote Teekanne des Breslauer Museums: Auf der einen Seite sehen wir im Medaillon wieder die italienische

[1] Auktion Gustav v. Gerhardt-Budapest (Berlin, R. Lepke, 1911; I. 172 und 173) mit guten Katalogabbildungen. Die Figurenmalerei in den Medaillons verrät allerdings nicht die gleiche Hand, so daß man bei einem genauen Vergleich den Gedanken nicht los wird, daß mindestens eine der vier zusammengehörigen Komödiantenkannen eine moderne (allerdings sehr geschickte) Wiederholung des alten Originals ist.

[2] Abb. im Jahresbericht für 1913, S. 29.

Schauspielergesellschaft, diesmal in kleinerem Maßstab der Figuren, daher auch mit der (sehr willkürlich vereinfachten) Hintergrundarchitektur nebst Herme und Bäumen, für die auf der Breslauer Kanne der Raum fehlte, auf der anderen wieder das Familienkonzert, beide von Ornamenten der gleichen Art, und doch jedesmal abweichend, umgeben, aber ohne die Brustbilder-Medaillons auf den Deckeln. Eine dritte Teekanne, die sich nur in Kleinigkeiten von den beiden eben behandelten unterscheidet, ist durch Ernst Zimmermann wenigstens im Bilde festgehalten worden[1]. Zu den Hauptstücken dieser Gruppe zählt noch das Kaffee- und Teeservice im Schloß Arnstadt in Thüringen, von welchem die Spülkumme[2] innen

96. Teekännchen mit Watteau-Malerei in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

97. Teekännchen mit Watteau-Malerei in Schwarz und Eisenrot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

[1] Abbildung im „Cicerone" I, 1909, S. 6, Abb. 3. Diese Teekanne hat einen Adlerkopfausguß, auf dem Deckel Brustbildermedaillons und etwas abweichende, aber auch charakteristische Augsburger Schnörkelornamente. Zu dieser Kanne gehörten noch weitere, inzwischen verschollene Serviceteile.

[2] Abgebildet von Ernst Zimmermann im „Cicerone" I, 1909, S. 7.

98. Kumme mit Jagdszenen in Schwarzlot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Kopenhagen, Kunstindustrimuseum.

wieder eisenrot-schwarz das vereinfachte (um die beiden Kinder in der Mitte, wie um den Hintergrund verkürzte) Watteau-Gemälde „Die Musikstunde“[1] zeigt, aber nicht, wie es der Stich von Louis Surugue von 1719 wiedergibt, sondern diesmal in Spiegelumkehr; die unmittelbare Umsäumung des Medaillons bildet nur die übliche Kette von Kelchblättchen und Punkten, die für die Herkunftsbestimmung schon ausreichen würde; unter dem Rand verläuft aber eine diesmal schmälere Bordüre der spezifischen Aufenwerth-Schnörkelornamente. Das reichste und vielleicht späteste Stück der ganzen Gruppe ist eine kleine Deckelterrine mit eckigen Henkeln in der Auktion F. v. Parpart[2]; in den Medaillons sehen wir Genrefigürchen, namentlich Jäger und eine musizierende Dame, auf dem besonders phantastisch umrahmten Hauptbild der Unterschale wieder eine dreifigurige Musikszene in Watteauart, alles in Schwarz und Rot und von reichstem Silberspitzenwerk umgeben, das im wesentlichen wieder die

[1] Watteaus Original der Musikstunde befindet sich jetzt in der Londoner Wallace-Kollektion, eine mäßige Wiederholung in der Sammlung des Earl Spencer in Althorp. (E. H. Zimmermann, Watteau, S. 56 und 138.)

[2] Kunstsammlungen F. v. Parpart (Versteigerung bei R. Lepke, Berlin, 1912, Nr. 702; Abbildungen auf Tafel 39). — Warum hier, wie in anderen Auktionskatalogen die schwarz gemalten Figürchen mit den eisenroten Fleischteilen „in der Art Karl Gustav Klingstedts“ bezeichnet werden, ist nicht ersichtlich. Dieser livländische Künstler aus Riga, der erst spät den Kriegsdienst mit der Palette vertauscht und in Paris 1734 im 77. Jahre starb, war unseres Wissens — auch mein lieber Freund und der beste Kenner der Kunst der Ostseeprovinzen, der verstorbene Prof. Dr. Wilhelm Neumann in Riga, teilte mir dies auf Befragen mit — niemals „Feuermaler“; er malte seine (häufig anstößigen) Miniaturen und Dosenbildchen — allerdings vielfach grau in grau mit rötlichen Fleischtönen — lediglich auf Pergament, nie in Email, auf Metall, Glas oder Porzellan. — Eine rechteckige Schildpattdose dieser Art war z. B. in der Berliner Lepke-Auktion Nr. 1802 vom 4. April 1918, Nr. 792, zu finden.

99. Kumme mit Jagdszene in Schwarzlot von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Eigenart Aufenwerths bekundet, jedoch am oberen Saum der Doppelhenkelschale wie am äußersten Rande der Unterschale — zum Unterschied von den am selben Stück vorkommenden Ornamenten der Medaillonumrahmung — von dem bisher in Augsburg beobachteten Schnörkelwerke deutlich abweicht und sich den Mustern anschließt, die etwa von der Mitte der zwanziger Jahre in der Meißner Fabrik unter Höroldt üblich wurden. Ob die Werkstatt Aufenwerths, die das Spitzenwerk Böttgers nie verwendete, in den letzten Lebensjahren ihres Gründers von Meißen aus, wohin im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und vielleicht auch noch in der Frühzeit Höroldts manche Dekor-Anregungen aus Augsburg vermittelt worden sein mochten, nun von dort aus — sowohl was das Goldspitzenmuster, als auch was den Maßstab der Figürchen und die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes anlangt — neue Impulse gewissermaßen als Gegengeschenk erhält, läßt sich vorläufig schwer entscheiden; unwahrscheinlich ist es jedenfalls nicht.

Außer den Malereien in Schwarz und Eisenrot wurden aber in derselben Werkstatt auch reine Schwarzlotmalereien ohne Eisenrot mit den gleichen Sujets ausgeführt und mit den typischen Schnörkelornamenten umgeben. Eine Anknüpfung an die älteren Nürnberger Fayence-Schwarzlotmalereien liegt hier nicht vor, war auch im damaligen Augsburg, das viel moderner sein wollte und sich bei seinen gerade in Goldschmiedekreisen selbstverständlichen Welthandelsbeziehungen von überall her die neuesten Kupferstichvorlagen am schnellsten zu verschaffen wußte, nicht im geringsten

beabsichtigt. Charakteristisch für diese Nebengruppe sind zwei miteinander verwandte, aber nach den verschiedenen Medaillonformen sicher zwei ganz verschiedenen Servicen angehörige Spülkummen, von denen sich die eine (Abb. 98) mit zwei Jagdbildern im Dänischen Kunstindustrimuseum von Kopenhagen[1] befindet, während die andere aus der Sammlung Jay in Frankfurt a. M. in die von G. Tillmann in Hamburg gekommen ist (Abb. 99); die Anordnung der schlichter umrahmten Medaillons auf der letzteren Kumme ist dreiteilig (Jäger mit Hundemeute, Jäger mit totem Hasen, Jägerin mit Hunden); zwischen den Medaillons beider Kummen sehen wir das typische Aufenwerth-Schnörkelornament in Gold. Eine verwandte Kaffeekanne steht im Museum von Elberfeld, das in der Sammlung Reimann noch ein hergehöriges Adlerausgußkännchen mit schwarzen Hunden und Silberlack-Ornamenten besitzt.

Aber es muß für Aufenwerth auch nahegelegen haben, nicht nur in den leicht zu handhabenden Farben Schwarz, Eisenrot und Purpurviolett zu arbeiten, sondern auch andere Töne wenigstens zu versuchen, um hinter dem „in allen Schmelzarbeiten erfahrenen" Zeitgenossen und Zunftbruder B. Seuter nicht zu sehr zurückzustehen; und er hat auch polychrome Darstellungen probiert; gelungen ist ihm dies allerdings nicht sehr. Dafür haben wir vor allem zwei sehr instruktive Beweisstücke in einer Teekanne der Dresdner Porzellansammlung[2] und in einer dieser sehr nahestehenden, wenn auch nicht zum gleichen Service[3] zählenden, gleichzeitigen Kaffeekanne der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (Tafel 9). Es handelt sich beide Male um Watteau-Szenen, beide auf vollständig mit deckender Farbe, vorwiegend graublau, beschmiertem Hintergrund, bei der Dresdner Kanne, die übrigens nicht dem alten Bestande der Sammlung angehört, sondern mit der Sammlung Dr. Spitzner erworben wurde, um Watteaus „Musikstunde" nach dem Stich von L. Surugue von 1719, den Aufenwerth bereits in Schwarz und Eisenrot auf der Arnstadter Kumme (wenn auch im Gegensinn) benutzt hatte; im anderen Medaillon befindet sich ein Schäferpaar. Während die Goldornamente, ganz im Sinne der bisher bereits beobachteten Arbeiten[4], technisch vorzüglich gelungen

[1] Abbildung im Jahresbericht dieses Museums von 1915, S. 24, wo auch der innere, echt Augsburger Goldspitzenrand wahrnehmbar ist, jedoch nicht die Zwischenornamentik.

[2] Abgebildet von Ernst Zimmermann in „Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans", S. 257, Abb. 111, dazu S. 308 Anm. 326 — und in der Zeitschrift „Cicerone" I, 1909, S. 4, Abb. 2.

[3] Die Medaillon-Form wie die Bemalung der beiden Deckel ist verschieden.

[4] Schon aus diesem Grunde ist auch die Malerei unbedingt in die Aufenwerth-Werkstatt zu versetzen, obwohl das Porzellanmaterial, das auf beiden Stücken obendrein die sogenannte Galläpfel-Signatur (im Deckel der Dresdner Kanne die Buchstaben J G) aufweist, natürlich aus Meißen stammt. In Meißen wirken diese Stücke, die sich in Augsburg ganz natürlich und zwangslos einfügen, wie Fremdkörper und hätten auch keine Nachfolger, da die Watteaumalerei — in ganz anderer Art — dort erst rund zwanzig bis dreißig Jahre später einsetzt, zumal dem Höroldt diese Motive offenbar gar nicht sympathisch waren, sodaß sie sich erst, nachdem durch Hoym und Lemaire der französische Einfluß eine Stärkung erfahren hatte, gegen Höroldts Wunsch durchzusetzen vermochten. Höroldt hatte, obwohl er auch zunächst Emailmaler war,

Kaffeekanne mit bunter Watteauszene von J. Aufenwerth;
Augsburg, um 1720.
Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

100. Teebüchse mit bunten Brustbildern von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720—25.
Dresden, Sammlung Geheimrat G. v. Klemperer.

sind, mißlangen die bunten Farben im Brande gründlich; die ungleichmäßigen Farbenwerte und die schlechte Berechnung der Veränderlichkeit beim Muffelbrand, die glanzlosen, schmutzigen Partien, namentlich aber der Umstand, daß die Malerei, die den Eindruck schlechter Lackmalerei macht, an einzelnen Stellen geradezu ganz abblätterte, läßt uns erkennen, daß Aufenwerth von seinem tüchtigeren und angeseheneren Kollegen Seuter nicht beraten worden ist, obwohl dessen parallele und ungleich besser gelungene Versuche, die wir auf Fayencen von 1717 an verfolgen können, nicht viel später eingesetzt haben mögen. Vielleicht hat Aufenwerth eben durch seine über Elias Adam und Tobias Bauer zu Böttger reichende Verbindung das auffallend viele Porzellan aus Meißen, das ihm zur Verfügung stand, in einer Monopolstellung vorwiegend auf seine Werkstatt zu beschränken gewußt, da wir sonst die Hand Seuters wohl häufiger auch auf Porzellan finden würden. Die Verbindung mit Böttger und nach dessen Tode mit der Meißner Fabrik überhaupt mag bis zum Ableben Aufenwerths (1728) bestanden haben, da wir zunächst auf beiden Seiten die gleichen unvollkommenen Buntfarben und dann auch eine gewisse Wechselbeziehung der Goldornamente erkennen können. Von Augsburg nahm Meißen außer der Technik zunächst nur die für seine Arbeiten bald typischen Rändchen aus den kleinen punktbesetzten C-Schnörkeln (ohne die Kelch-

doch — wie schon E. Zimmermann in der Charakteristik „Die Chinoiserien Herolds“ in den „Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen“ III (1912) richtig ausführt — als erster das beste Empfinden dafür, wie die Vorzüge des neuen, kostbaren Materials, für das Höroldt den maßgebenden Stil schaffen wollte und auch geschaffen hat, ins hellste Licht zu stellen sind, so daß er den Schmuck lockerte, alle allzu dichten und deckenden Hintergründe, die für Augsburg — man denke nur an die beliebten Szenen, die im geschlossenen Raume spielen — geradezu typisch sind, nach kurzem, anfänglichen Schwanken möglichst beseitigte und seine Figürchen am liebsten gegen sie nicht weiter behandelte, weiße Porzellanglasur stellte, und dadurch die beste, stoffgemäße Wirkung erzielte.

101. Kumme mit Reliefblättern, bunt bemalt von J. Aufenwerth; Augsburg, vor 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

102. Innenbild mit Goldornamenten der Kumme von Abb. 101.

blättchenschnüre!) an, während die Augsburger Werkstatt namentlich in den wohl späteren, reicheren Arbeiten neben den bewegten Füllungen aus freieren Schnörkellinien und Punktketten allmählich, obgleich nur nebenbei, auch ein organisches, diszipliniertes Randspitzenornament verwendet, wie wir es gleich in der ersten Höroldtdekoration oder in den von diesen abhängigen Goldspitzenornamenten auf späterer Bayreuther brauner Ware noch Jahrzehnte weiter verfolgen können. Was aber die bunten Farben anlangt, scheint Aufenwerth zur Zeit Böttgers und in der ersten Höroldtzeit auch nicht viel weiter gekommen zu sein wie Meißen, wofür neben den zwei erwähnten Kannen in Dresden und Berlin noch die in den stark deckenden Farben auch recht trocken geratene Malerei der drei Halbfiguren auf der sechsseitigen Teebüchse der Sammlung von Geheimrat von Klemperer in Dresden (Abb. 100) wie auch die offenbar ebenfalls gleichzeitige Kumme in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (früher bei L. Jay in Frankfurt; Abb. 101 und 102), wo sich auch der zugehörige schlanke Schokoladebecher befindet, gute Beispiele bieten; die Gold-Chinesen-Malerei des Inneren, namentlich mit dem äußeren Spitzenrand, könnte etwa auch in Meißen ausgeführt sein, aber die zwischen die in den sogenannten Böttger-Farben staffierten Reliefweinlaub-Ranken verteilten Goldornamente-Füllungen sind nur in Augsburg möglich, wenn man nicht — was sehr unwahrscheinlich ist — annehmen will, daß Höroldt in seiner ersten Meißner Zeit den Aufen-

103. Teetasse mit bunter Chinesenmalerei nach Höroldt, von J. Aufenwerth; Augsburg, nach 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

104. Teller mit bunten Halbfiguren von J. Aufenwerth; Augsburg, nach 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

werth sklavisch kopierte. Wohl aber mag sich Meißen in der Zeit der vielen umständlichen und kostspieligen Versuche die Mitarbeit der Augsburger Werkstatt gerne haben gefallen lassen[1]. So erklärt es sich leicht, daß Aufenwerth auch in der Folgezeit, wenn auch sicherlich nur nebenbei, seine Farbenversuche fortsetzte und in seinen letzten Lebensjahren schließlich befriedigendere, wenn auch noch nicht vollkommene Ergebnisse zu erzielen vermochte, daß aber dann, nachdem dies erreicht war, Meißen die Lieferung des Porzellanmaterials nach Augsburg einstellte, so daß die Tochter

[1] Bei einzelnen Porzellanen ist es fraglich, ob sie noch Augsburger oder bereits Meißner Malerei um 1720—25 aufweisen. Die beiden Genretassen mit Goldgrund, die aus der Auktion F. v. Parpart (Berlin, Lepke, 1912, Nr. 710 und 711) in die Sammlung O. Blohm-Hamburg kamen (Abbildungen im Versteigerungskatalog), wozu noch eine gleichartige Tasse im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart tritt, möchte ich noch nach der Übereinstimmung des Gesichtsausdruckes für Augsburger Malerei halten, obwohl einzelne andere charakteristische Elemente von Aufenwerth bereits fehlen. — Bei der Deckeldose des Kunstindustrimuseums von Kopenhagen (Abbildung im Jahresbericht von 1915, S. 21) handelt es sich dagegen wohl nicht mehr um ein Aufenwerthstück, so sehr diese Malerei auch unserer Augsburger Werkstatt verwandt ist. — Ebensowenig dürften auch die beiden Augustus-Rex-Vasen bei Frau von Rothschild in Königstein im Taunus mit den bunten indianischen Darstellungen nach Augsburg zu versetzen sein, wenn auch die Goldschnörkelornamente eine gewisse Abhängigkeit von Aufenwerth verraten. Dagegen möchte ich einen oben und unten goldumreiften Walzenkrug der Sammlung Hermannsdörfer in Mannheim noch für Augsburg reklamieren, obwohl die drei Medaillons mit den eisenroten Hafenszenen schon stark unter Höroldt-Einfluß stehen. Zu den Zwischenornamenten Aufenwerths gesellen sich hier auch noch die Singvögel Seuters.

105. Teekännchen mit bunten, schwäbischen Trachtenfigürchen von J. Aufenwerth; Augsburg, nach 1725. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Aufenwerths ihre Tätigkeit aufgeben mußte. Von den späteren, polychromen Augsburger Hausmalereien wären als Beispiele zu nennen: Eine Tee-Ober- und -Untertasse mit Vierpaßmedaillons auf Goldgrund, mit Genreszenen — darunter eine Dame mit der schwäbischen Dreispitzenhaube, von zwei Maskengestalten attackiert —, in der Sammlung O. Blohm in Hamburg, ein sehr reicher Walzenkrug mit großer figuraler Darstellung auf Goldgrund im Museum von Elberfeld (Kollektion Weyerbusch), eine Meißner Teetasse mit Untertasse, die bunte Chinoiserien schon ganz in Höroldt-Art mit der typisch Augsburger Kelchblättchenschnur umzieht und dazwischen eisenrote Masken schiebt, von denen das charakteristische Goldschnörkelwerk ausgeht, in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 103), ferner ein Meißner Teller (mit der sonst in Augsburg früher nie herangezogenen, hier natürlich goldgedeckten Unterglasur-Blaumalerei[1] mit vier von den typischen Aufenwerth-Ornamentfüllungen begleiteten Halbfigurenmedaillons, ebenfalls in der Sammlung G. Tillmann-Hamburg (Abb. 104), sowie die sich der Meißner Höroldtmalerei ebenso nähernde Teekanne im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 105)[2], die in goldumzogenen Medaillons (sogar bereits ohne die typische Kelchblättchen-Begleitschnur) ganze Gestalten weiblicher Trachtenfiguren nach Augsburger Stichen in bunten Farben, dazwischen größere Gitterfelder in Gold, Eisenrot und Lila aufweist, aber die Zugehörigkeit zur Aufenwerth-Werkstatt sowohl durch die schwäbischen Dreispitzenhauben, die die Meißner Fabrikmalerei nie verwendet hat, als auch durch die Medaillons mit den

[1] Daß die Blaumalerei-Porzellane offenbar nur in der letzten Zeit aus Not, als Meißen mit weißem Porzellan bereits zurückhielt, in Augsburg verwendet worden sind, lehrt uns auch eine Kumme der Sammlung Jay in Frankfurt, die in dreiteiliger Anordnung Ornamentfelder mit eisenroten Landschaften mit Vasen und Papageien abwechseln läßt mit Gitterfeldern mit Blumenkörbchen. Das zugrundeliegende Porzellan mit Blaublümchenmalerei trägt bereits die Schwertermarke mit K, so daß dieses in den Farben etwas blaß geratene Stück zu den allerletzten Arbeiten der Aufenwerth-Werkstatt zählen muß.

[2] Abbildung im Jahresbericht dieses Museums für 1914—15, S. 32.

weiblichen Halbfiguren auf dem Deckel bekundet. Und zu dieser Kanne gehören zwei genau in derselben Art dekorierte Teetassen[1], in deren je vier Untertassenmedaillons (zwischen genau so behandelten Gitterfeldern) wir die beiden Darstellungen wiederentdecken, die uns in eisenrot-lilapurpurner Malerei auf der Kaffeekanne des Berliner Schloßmuseums und des Breslauer Museums (vgl. Abb. 93) bereits vorgekommen sind.

Aber die bunten Malereien, denen stilistisch noch eine interessante Kumme mit Reliefakanthus und Genrehalbfiguren zwischen Goldkalligraphenschnörkeln in der Sammlung Prof. Darmstädter-Berlin[2] (Abb. 106) angeschlossen werden darf, die etwas älter als die letztbesprochenen Arbeiten sein mag, oder vielleicht auch eine Doppelhenkeltasse mit Halbfiguren im Vierpaßmedaillon ganz ohne Goldornamente in der Sammlung G. Tillmann-Hamburg (Abbildung 107), die mit drei ähnlichen, wohl schon von Nachahmern herrührenden Tassen der Sammlung O. Blohm in Hamburg verwandt ist, bilden offenbar nicht die wesentlichste Stärke Aufenwerths, der ja

106. Reliefakanthus-Kumme mit bunten Halbfiguren von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1725. Berlin, Sammlung Prof. Dr. Darmstädter.

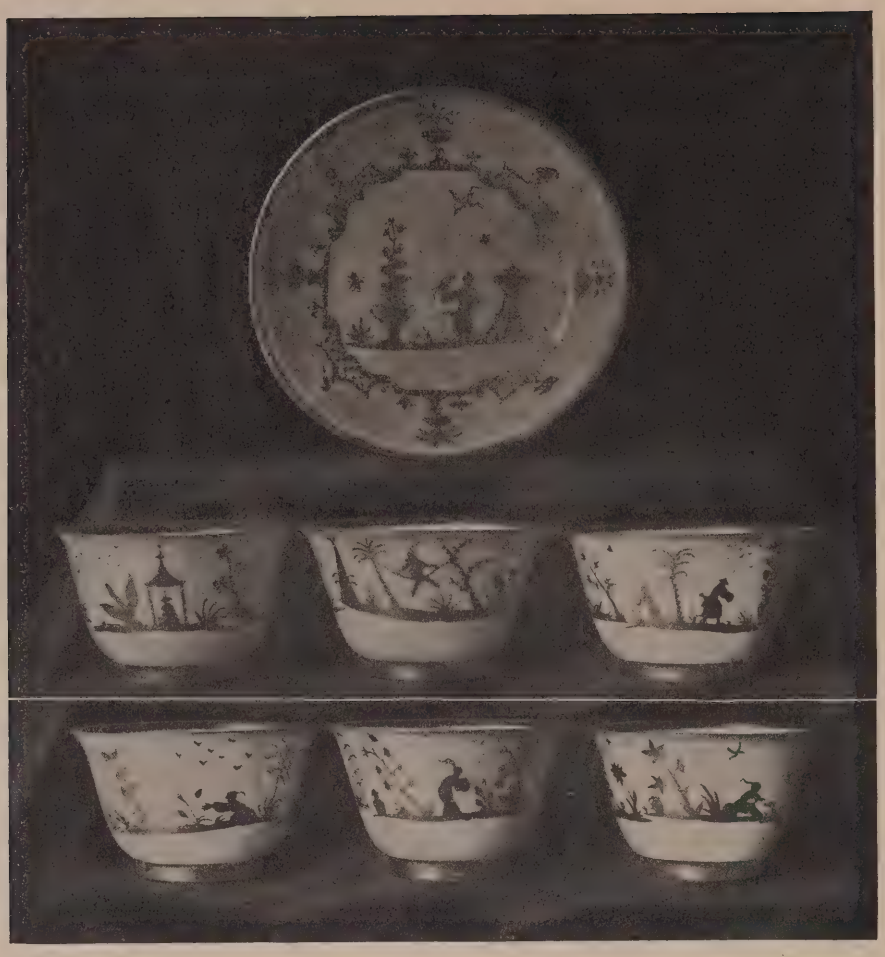
[1] Abbildungen im 1796. Auktionskatalog von R. Lepke-Berlin, Februar 1918, Tafel 10, Nr. 65; daselbst als „Ungewöhnliche Hausmalerei" bezeichnet.

[2] Die Farben, von denen hier namentlich das Blau der 7 Reliefblätter wie das Grün in einzelnen Kleidungsstücken Erwähnung verdienen, sind zum Teil noch abgesprungen; das ornamental radierte Goldband im Innern ist uns schon bei anderen Arbeiten derselben Werkstatt begegnet. — Da nicht eine einzige Arbeit Aufenwerths und seiner Tochter datiert ist, läßt sich eine genaue Entwicklungsreihe nicht aufstellen. Jedenfalls hat der Betrieb etwa schon um 1715 angefangen und mag erst in der letzten Zeit (vor 1728), als ihm nur noch bereits blaubemalte oder unvollkommene Porzellane zur Verfügung standen, eingeschränkt worden sein und nach des Meisters Tode ganz aufgehört haben. Da weitaus die meisten, in dieser Werkstatt bemalten Porzellane den frühesten Typus der Böttgerschen Gefäßformen aufweisen, wird die Haupttätigkeit noch in die Vor-Höroldtsche Zeit zu versetzen sein, in der der Bezug weißen Porzellans gar keine Schwierigkeiten bereitete. Unter Höroldt ging die Arbeit einige Jahre jedenfalls ungeschwächt weiter, da auch, wenn auch nur selten, die für diese Zeit charakteristischen Lüster-Buchstabenzeichen auftreten, ja in einem, wohl spätesten Fall auch eine Schwertermarke erscheint. Als Höroldt merkte, daß von dieser Augsburger Werkstatt technisch nichts mehr zu profitieren war, wird er wohl die Beziehung zu ihr, zumal sie seinen künstlerischen Prinzipien wenig entsprochen haben kann, abgebrochen haben.

auch in der Erinnerung hauptsächlich als Gold- und Silbermaler fortlebte. Er selbst muß auch die Goldornamentmalerei, die fast überall einen breiten Raum einnimmt, und technisch ausgezeichnet gelungen ist, als die Hauptsache aufgefaßt haben; vielleicht ist er in dieser Beziehung auch auf Meißen, dem zur Zeit Böttgers zunächst die Vergoldung lange nicht so gut gelang, nicht ohne Einfluß geblieben; aber jedenfalls war dieser Einfluß mehr technischer als ästhetischer Natur, da die Zeichnung seiner Schnörkelornamentik außerhalb Augsburgs nicht Schule gemacht hat. Schon auf den vielleicht frühesten Arbeiten dieser Art, die wir wegen ihrer Signaturen auf Aufenwerth zurückzuführen haben, läßt sich feststellen, daß der Auftrag der Goldmalerei viel besser und solider aufsitzt, als dies bei den Böttgerporzellanen in Meißen der Fall zu sein pflegt, bei denen sich z. B. bei den Purpur-Landschaftstassen der Dresdner Porzellansammlung die ganze Goldhaut im Inneren einfach abrollt; aber künstlerisch stehen sie hinter den bisher betrachteten Arbeiten zum Teil sehr erheblich zurück, ebenso gegenüber den Gold-Chinoiserien von Meißen, mit denen Höroldt dort seine künstlerische Tätigkeit 1720 begonnen haben dürfte. Dies gilt besonders von dem nicht einheitlichen (teilweise später ergänzten) Teeservice mit Chinesendarstellungen[1] beim Grafen Max Herberstein auf Schloß Eggenberg bei Graz; einzelne unzweifelhaft ursprüngliche Stücke desselben, hauptsächlich die drei abgebildeten henkellosen Teetassen nebst Untertassen (Abb. 108), tragen nun die deutliche Goldsignatur IAW, die —

107. Doppelhenkeltasse mit bunten Halbfiguren; wohl Augsburg, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

[1] Es ist nicht wahrscheinlich, daß diese Arbeiten, die viel schwächer sind als die bereits besprochenen mit mythologischen oder genrehaften Szenen, die spätesten wären, was jedoch der Fall sein müßte, wenn man annehmen wollte, daß Aufenwerth hierbei die erst 1726 entstandenen Chinesen-Radierungen von J. G. Höroldt benützt habe. Viel wahrscheinlicher ist es, daß Höroldt die mehrere Jahre früher entstandenen Chinoiserien von Aufenwerth — neben anderen ähnlichen Darstellungen, namentlich von Kupferstichen in Werken von J. Neuhof 1665ff., — kennen gelernt hat, sie aber wesentlich bereicherte und verbesserte, um sie erst in seiner Redaktion nicht nur in Gold, sondern auch in Farben (was in Augsburg im allgemeinen weniger üblich war) auf seinen Porzellanen zu verwenden. Wie vorzüglich Höroldt ältere Chinoiserien-Vorbilder für seine Meißner Porzellanmalerei umzukomponieren wußte, ersieht man am besten aus der verdienstvollen Studie von G. W. Schulz „Neues über die Vorbilder der Chinesereien des Meißners Porzellans“ in den Mitteilungen des Städt. Kunstgewerbemuseums zu Leipzig, Nr. 11/12, Juni 1922.



108. Drei Teetassen mit Goldchinoiserien, bezeichnet IAW, d. h. Aufenwerth; Augsburg, um 1715. Besitzer: Graf Herberstein auf Schloß Eggenberg bei Graz.

namentlich im Hinblick auf die einleitend erwähnte rot-violett-goldene Tasse in London — gar nicht anders gedeutet werden kann, als auf Johann Aufenwerth. Noch fehlen die späteren, freieren Kalligraphenschnörkel; aber gerade die Gitterfelder, und besonders die sitzenden Vögel und die Väschen, die zum ständigen Augsburger Motivenschatz gehören und auch mit denen der Londoner Tasse korrespondieren, verraten ihre Herkunft, während bei den Goldchinoiserien nur die Vorliebe für die vielen kleinen, fliegenden Vögel und die derbere Ausführung der Bäume, vor allem aber die noch etwas primitivere Erfindung der Untertassen-Kartuschen überhaupt diese Arbeiten von Höroldt, an den man bei Chinoiserien auf frühem Meißner Porzellan immer zuerst denkt, abrücken. Dieselbe IAW-Signatur finden wir aber auch auf der Kanne und einigen Tassen des ebenfalls lediglich in Goldmalerei dekorierten Teeservices beim Fürsten Moritz von Lobkowitz auf Schloß Raudnitz in Böhmen (Abb. 109); die Teekanne hat den schon bei mehreren Stücken bisher festgestellten Böttger-Typus mit dem Adler- oder Greifenkopfausguß mit Kettchenbefestigung des flachknöpfigen, hohen Deckels. Die vier Ober- und sechs Untertassen zeigen zunächst denselben äußeren Punktzackenrand wie die Londoner Tasse, desgleichen in Ringen hängende, diesmal recht dicke Blumengewinde, sowie auch Gitterornamente, diesmal in Dreieckform. Jäger, Fischer, Feld- und Gartenarbeiter sind hier zu beiden Seiten von niedrigen, wenig

belaubten Bäumen angeordnet, auf denen wieder zahlreiche und im Verhältnis auffallend große Vögel sitzen, während andere Vögel, auch auf den Obertassen, die Umgebung beleben. Auch dieses Service kann nicht zu einer Zeit entstanden sein, als Höroldts Malereien schon bekannt waren, dagegen sehr wohl als eine Vorstufe derselben aufgefaßt werden, die allmählich zu viel besseren Leistungen Höroldts emporführte. Dies läßt sich auch bei den Resten eines zweiten Teeservices ebenfalls im Schlosse von Raudnitz (Abb. 110) vermuten; die Teekanne mit Maskenkopfausguß und vier henkellosen Tee-Ober- und -Untertassen mit flott gemalten Goldchinoiserien tragen keine Marken; und die Untertassen könnte man trotz aller Verwandtschaft mit den Eggenberger Figürchen wegen der viel eleganteren Komposition fast schon für Höroldtstücke halten; aber die Obertassen, bei denen die Chinesen in bewegt umzogene Medaillons mit den begleitenden Kelchblättchenschnüren eingefügt und die sonstige Fläche mit den typisch Aufenwerthschen Bandschnörkeln nebst Punktbegleitung belebt ist, lassen keinen Zweifel aufkommen, daß auch dieses Service nicht in Meißen, sondern in unserer Augsburger Werkstatt seinen Goldschmuck erhielt.

109. Teeservice mit ländlichen Szenen in Goldmalerei, bezeichnet IAW, d. h. Aufenwerth; Augsburg, um 1715. Besitzer: Fürst Lobkowitz auf Schloß Raudnitz.

Neben diesen verhältnismäßig einfacheren Arbeiten gibt es aber auch viel reichere, radierte Goldmalereien, die offenbar aus den späteren Jahren Aufenwerths stammen, allerdings, weil nicht signiert, nur an ihrer Eigenart erkennbar sind. Das Fehlen der Künstlerbezeichnung wird uns gerade bei solchen Stücken nicht wundern, da es dem doch relativ bescheidenen Augsburger Betriebe mit der Zeit erwünscht und gewinnbringend erscheinen mochte,

110. Teeservice mit Goldchinoiserien von J. Aufenwerth; Augsburg, um 1720. Besitzer: Fürst Lobkowitz auf Schloß Raudnitz.

111. Kaffeeservice mit mythologischer Goldmalerei von J. Aufenwerth; Augsburg, gegen 1720.
Besitzer: Graf Königsegg auf Schloß Aulendorf, Württemberg.

unter der rasch zum Ruhme gelangten Flagge von Meißen zu segeln; vielleicht ist dies sogar auch Böttger, bevor dieser mit dem soliden Goldauftrag recht fertig wurde, nicht einmal unlieb gewesen, daß reich geschmückte Meißner Waren nicht unter einem anderen Namen in die Welt gingen; erst Höroldt mag es, nachdem von Augsburg nichts mehr zu profitieren, dagegen für die eigene aufstrebende und künstlerisch feinere Malerei der doch beträchtlich ausgedehnte Wettbewerb zu befürchten war, allmählich ratsam erschienen sein, diese Beziehung wieder abzubauen. Und da Aufenwerth in den letzten Lebensjahren wohl neben den für ihn wenig brauchbaren, bereits mit Unterglasurblau dekorierten Stücken nur noch viel weniger Meißner Rohmaterial bekam, mußte er damit sparsamer umgehen und konnte es durch viel reicheren Dekor schmücken, um durch höhere Preise für feinere Qualität den Ausfall an Gewinn für rasch bemalte Dutzendware auszugleichen und zugleich der Fabrik

gegenüber sein Renommee zu steigern, damit er nicht etwa unter die „Pfuscher" gezählt würde. Eine der reichsten Arbeiten der Spätzeit ist der Teller der Deckelterrine, die aus der Sammlung A. v. Lanna[1] in das Prager Kunstgewerbliche Museum kam. Auch hier sieht man wie bei dem zweiten Raudnitzer Teeservice Goldchinoiserien, diesmal in besonders üppiger und dichter Häufung in je vier von Kelchblättchenschnüren begleiteten Medaillons im Spiegel und auf dem Rande, dazwischen wieder das typische, wildbewegte Schnörkelornament. Und dieser Teller trägt neben einem bereits an anderen Stücken beobachteten Lüsterbuchstaben — diesmal B — die Schwertermarke (erst nach 1726), kann also erst als eines der letzten Meißner Stücke kurz vor dem Tode Aufenwerths in seine Werkstatt gekommen sein. Daß dieser aber auch in reichster radierter Goldmalerei seine sonstigen Darstellungsstoffe wiederholte, dafür sei — als Stichprobe — nur noch eines der schönsten Beispiele herangezogen, nämlich das auf markenlosem Meißner Porzellan gemalte Kaffeeservice beim Grafen Königsegg auf Schloß Aulendorf (Abb. 111). Die ovidischen Szenen zeigen trotz der geänderten Technik die größte Verwandtschaft mit den gleichen Vorwürfen (z. B. Göttinnen in den Wolken) des violett-eisenrot-gold gemalten Schweriner Services, dessen Schnörkelmedaillons mit den sitzenden Vögeln und Blumenkörben gerade hier fast Strich um Strich wiederkehren. Beide können nur in ein und derselben Werkstatt,

112. Kaffeekanne mit Goldchinoiserien; wohl Meißner Fabrikmalerei, um 1720. Besitzer: Graf Königsegg auf Schloß Aulendorf.

[1] Versteigerungskatalog der Sammlung A. v. Lanna I (Berlin, Lepke, 1909) Nr. 1555; Abbildung auf Tafel 104. — Daß die Deckelterrine auf drei Füßen mit geraden Henkeln, auf der die Medaillons und das Schnörkelwerk nicht wiederkehren, bei der auch die Schwertermarke fehlt, aber nicht der gleiche Lüsterbuchstabe B, zum Teller gehörte, gewinnt gerade im Hinblick auf das zweite Raudnitzer Service mit den Chinesen, bei dem das Schnörkelwerk und die Medaillons nur auf den Obertassen erscheinen, die Untertassen jedoch mit den Höroldtmalereien eine größere Verwandtschaft zeigen, an Wahrscheinlichkeit.

nämlich gerade bei Aufenwerth in Augsburg, entstanden sein, wahrscheinlich schon um das Jahr 1715—20[1].

In Aulendorf befindet sich noch ein zweites, ebenfalls markenloses, sehr großes, golddekoriertes Frühmeißner Service, und zwar mit Chinesenfigürchen in etwas derber Malerei (der Baumschlag wie aus dicken kleinen Stabstrichen zusammengefügt) und den Perlmutterlüster-Buchstaben $\frac{PS}{S}$, einem durch ein M gesteckten S, usw. — Trotz einzelner augenscheinlicher Beziehungen zu den Aufenwerth-Malereien und trotz der Augsburger Silbermontierung des Elias Adam sind aber diese Stücke, von denen die Kaffeekanne gewissermaßen als ein Grenzzeichen hier abgebildet sein mag (Abb. 112), nicht als Hausmalerei, sondern als Meißner Fabrikmalerei, etwa um 1720 anzusprechen, ebenso wie der ebenfalls von E. Adam montierte Walzenkrug mit den Goldchinesen in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin, das Gold-Chinoiserien-Service im Museum von Gotha, die Gold-Chinoiserien-Tassen mit den Lüster-Zeichen ST und TL im Museum von Kassel, die Kaffeekanne und sechsseitige Teebüchse mit Goldchinoiserien und den eisenroten Buchstaben PM bei Baron Racknitz in Heinsheim am Neckar und zahllose andere Stücke in unseren öffentlichen und privaten Sammlungen, selbst solche Porzellane, die offenbar Anklänge an Aufenwerths Schnörkelwerk aufweisen, wie etwa die Teetasse mit der Gold-Spiegelmonogramm-Marke EW (oder NB? — Abb. 113) in der Sammlung Dr. v. Ostermann in München. — Es mag ja nun naheliegen, der letzten Böttgerzeit und der ersten Höroldtzeit manches abzusprechen, was mit der nun erkennbaren Augsburger Werkstatt zusammengeht, da Meißen in der Zeit der ständigen Versuche vor 1725 jedenfalls sehr viel mehr Porzellan unbemalt abgab, als man bisher annahm, und dieses in Augsburg und anderwärts einen Dekor erhielt, der der Fabrik technisch, besonders vor 1722, noch Schwierigkeiten bereitet hätte; es sei aber ausdrücklich davor gewarnt, solche Stücke, wie etwa den Walzenkrug mit den Lüsterbuchstaben HB und der Augsburger Silbermontierung in der Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest (Auktion in Berlin, 1911, Nr. 176) oder die Teekanne mit den Lüsterbuchstaben $\frac{JS}{N.4}$ der Sammlung Dr. F. C. Witte-Rostock (Auktion in Berlin, 1912, Nr. 88) oder den $\frac{}{B}$ vergoldeten Walzenkrug mit den drei ausgesparten Goldchinoiserien-Medaillons, den Lüsterbuchstaben M. L. S und dem Augsburger Silberdeckel der Auktion F. v. Par-

[1] Eine genauere Datierung wird sich erst geben lassen, wenn aus den Meißner Fabrikakten wird festgestellt werden können, wann und wie große und welche Porzellansendungen in den Jahren 1711 bis 1728 nach Augsburg abgegangen sind. Da alle hier von uns behandelten Stücke aus der Aufenwerth-Werkstatt zum Unterschiede von sonstigen, selbst späteren Hausmalereien, die nur zu oft recht unvollkommene, verzogene oder sonst fehlerhafte Stücke bearbeiteten, ein auffallend gutes Porzellanmaterial aufweisen, wird man den Beginn der Porzellanmalerei in Augsburg nicht vor 1715, vielleicht noch einige Jahre später, anzusetzen haben. Auch Seuter malte noch 1717 auf Fayence.

part (Berlin, 1922, Nr. 688) aus den Meißner Fabrikmalereien ausscheiden zu wollen. Mag auch manches Stück, wie etwa die Goldchinoiserien-Doppelhenkeltasse mit den Buchstaben H. T. der Sammlung Curt von Schweingel-Dresden[1], wegen der Verwandtschaft mit den Eggenberger Tassen an die Augsburger Werkstatt abgetreten werden, so mahnen doch schon solche Stücke, wie der den signierten Goldchinoiserien Aufenwerths noch näher stehende Walzenkrug der ehemaligen Sammlung des Freiherrn von Gasser-München (Auktionskatalog von H. Helbing, 1912, Nr. 412), zur Vorsicht, da es

113. Teetasse mit Chinoiserien; wohl Meißen, um 1720—25.
München, Sammlung Dr. von Ostermann.

nicht sehr naheliegend ist, daß ein Stück mit dem gekrönten Monogramm des Königs von Sachsen-Polen in Augsburg entstanden wäre[2], ebenso wie alle in Dresden silbermontierten Stücke, wie etwa der Goldchinesen-Walzenkrug der Sammlung H. Emden-Hamburg (Berlin, Lepke-Katalog 1908, Nr. 474), höchstwahrscheinlich kaum in Augsburg dekoriert worden sein werden. Auch das reizvolle frühmeißner Service mit den

[1] 1376. Auktion bei R. Lepke in Berlin, Nr. 77. — Die Katalogangabe, daß die Untertasse „mit dem Pinsel unter Glasur gemalte Initialen H. T. in Gold" aufweist, ist ein Irrtum, da dergleichen technisch unmöglich ist.

[2] Man müßte denn zu der vorläufig unbeweisbaren Behauptung greifen wollen, es handle sich um ein frühes Objekt, das als besondere Aufmerksamkeit der Augsburger Werkstatt oder auf Böttgers Bestellung zu einer Zeit bemalt worden wäre, als die solide Vergoldung der Meißner Fabrik noch zu große Schwierigkeiten bereitete.

eigenartigen Lambrequin-Ornamenten in Gold im Schloß Belvedere bei Weimar ist sicherlich in der Fabrik vollendet worden. Und vollends gar Spitzenleistungen der Meißner Gold-Fabrikdekoration, wie etwa das schöne Jagdservice der ehemaligen Sammlung Dr. Fritz Clemm in Berlin (R. Lepke, 1907, Nr. 79), das trotz der noch benützten Adlerausguß-Teekanne der Böttgerzeit nicht vor 1725 anzusetzen ist[1], hat mit der Aufenwerth-Werkstatt gar nichts mehr zu tun, ebensowenig das mit diesem fast ganz (bis auf die achteckige Zuckerdose) übereinstimmende, ebenfalls im alten Lederetui erhaltene und auf jedem Stücke mit der gleichen Lüstermarke CS versehene Jagdservice der Sammlung G. Tillmann in Hamburg. Gerade solche Malereien, bei denen sich Höroldts Eigenart und Geschmack bereits ganz selbständig entfalten und die in dem verwandten, aber einfacheren Jagdservice der 1636. Auktion Frau A. D. G.-Wien bei R. Lepke in Berlin, 1912, Nr. 1353 eine Art Fortsetzung finden[2], muß man vor Augen haben, wenn man die jedenfalls in den innigsten Wechselbeziehungen zueinander stehende Augsburger Hausmalerei und Meißner Fabrikmalerei, die gewiß manche Motive übernommen und eine Zeitlang mitverwendet hat, bald jedoch über die kleine süddeutsche Werkstatt nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch bedeutend hinauswuchs, auseinanderzuhalten versucht; restlos wird dies übrigens nicht gelingen können[3].

Goldchinoiserien sind nämlich gewiß, wenn auch in beschränktem Umfange, auch noch anderwärts und noch wesentlich später gemacht worden, sogar auf Beinglas, wie die sicherlich weder sächsische noch Augsburger Dose mit dem gekrönten MC-Spiegelmonogramm der ehemaligen Sammlung Gumprecht in Berlin (Abb. 114 u. 115) bezeugt[4]. —

---

[1] Die Ansicht Brünings (Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts; Berliner Museumsausstellung 1904, S. XIII), daß die Lüsterbuchstaben C. S. dieses schönen, in der alten Kassette erhaltenen, aus dem Besitze der sächsischen Familie Schimmelmann stammenden Services auf den seit 1711 in Meißen angestellten Maler Joh. Christoph Schäffler zu beziehen sind, teile ich nicht. — Es wäre denn doch schon an der Zeit, daß die ganze Lüsterzeichen-Frage, die wahrscheinlich eine vorwiegend merkantile Deutung finden wird, von Dresden aus (ebenso wie die Gold-Buchstaben- und -Zahlen-Frage der Höroldtzeit, mit der sich Lüders im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XIV, 1893, S. 224, Anm. 1, näher beschäftigt, ohne zu einer befriedigenden Erklärung kommen zu können) einer Lösung zugeführt würde; die erhaltenen Meißner Fabrikakten dürften wohl einiges Licht in diese Angelegenheit bringen und uns vielleicht auch über Porzellanlieferungen nach auswärts und damit auch über Hausmalerfragen einiges bekanntgeben.

[2] Dieses Service mit der eigenartigen Kanne kenne ich nur aus der (guten) Katalog-Tafelabbildung, möchte mich daher nur unter Vorbehalt äußern. Die hochentwickelte Fälscherindustrie des letzten Menschenalters hat gerade von Dresden aus manche Stücke dieser leicht zu fälschenden und doch so begehrten Gruppe in den Handel gebracht, die noch nicht als neu dekoriert erkannt wurden und daher unsere ganze Grenzfrage noch mehr verwickeln.

[3] Eine besondere Schwierigkeit bildet bei den Augsburger Silbermontierungen die Beschau, die bis zum Jahre 1735 — also gerade in der für uns in Betracht kommenden Zeit — eine nähere Datierung nach Jahren nicht ermöglicht. Marc Rosenberg hat es auch in der dritten Auflage seiner Goldschmiede-Merkzeichen nicht versucht, die lange Reihe der (übrigens nicht einmal vollständigen) Pinienzapfen-Marken in eine chronologische Ordnung zu bringen, da die Schwierigkeiten hierfür riesengroß sind und eine nochmalige, genaue Durcharbeitung des fast unabsehbaren Materials im Zusammenhange mit den uns durch Werner jetzt näher bekannten Lebensdaten aller Meister vorauszusetzen wäre.

[4] Schon die Technik dieser Dose ist eine ganz andere. Während die Höroldt-Goldchinesen durch Teilpolitur auf den Kontrast von Matt und Glanz gestellt sind oder die nach ihrem Muster entstandenen Goldmalereien auf Bayreuther

114. Beinglasdose mit Goldchinoiserien; deutsch, 18. Jahrh. Mitte. Berlin, ehemalige Sammlung Gumprecht.

Daß Aufenwerth, mit dessen Tod die Porzellan-Hausmalerei in Augsburg bald ganz aufgehört haben wird, noch später nachwirkte und für eine kleine, aber reizvolle Gruppe von Fayencen richtunggebend wurde, ist bereits früher (Seite 102ff.) ausgeführt worden. Auch B. Seuter muß sich bald einträglicheren Beschäftigungen, wie dem Kupferstichverlag und der Seidenfärberei im Hause seines Schwiegervaters, zugewendet haben. Aus der späteren Zeit hören wir nur noch gelegentlich, daß ein Mitglied der bekannten Kupferstecher-Familie Kilian um 1779 an Geschäften mit Nymphenburger Hausmalerporzellanen von Klein und Rauffer, die aber nicht in Augsburg selbst entstanden sind, geschäftlich beteiligt ist[1]. Wir finden nun auch tatsächlich die Signatur „Kilian" nicht nur auf Frankenthaler Porzellan, sondern auch — leider wieder ohne Vornamen — als „Killian 1778" auf einer großen, runden Platte mit einem feinen, bunten Blumenkorb auf einem Marmorsockel im Keramik-Museum von Sèvres.

115. Die Beinglasdose von Abb. 114, geöffnet.

Um dieselbe Zeit zog sich auch der vielgereiste Email- und Porzellanmaler Gottlieb Friedrich Riedel, geboren 1724 in Dresden, 1743—56 an der Meißner Fabrik angestellt, 1757 auf einer Reise nach Paris begriffen, in Höchst, dann 1757—1759 in Frankenthal verpflichtet, schließlich 1759—1779 als Obermaler in Ludwigsburg

brauner Ware ohne den erwähnten Kontrast die Innenzeichnung vor dem Brennen des Goldes mit der Radiernadel bis zum braunen Grunde herausritzen, ist bei dieser Glasdose nichts geschabt oder gerissen; die Schatten sind auf dem Gold nur mit kalter brauner Farbe aufgemalt, die sich leicht abkratzen läßt.

[1] F. Hofmann „Die Pfuscherei in Nymphenburg", in der Zeitschrift „Cicerone" 1913, S. 456.

tätig, nach Augsburg zurück, wo er sich schon seit 1777[1] vorübergehend aufgehalten hatte; daselbst blieb er auch bis zu seinem Tode 1784. Aber Riedel scheint sich in Augsburg, wo er auch Mitglied der Akademie wurde, weder mit der Email- noch mit der Porzellanmalerei mehr beschäftigt zu haben, sondern nur noch mit dem Kupferstich, dem er sich bereits in Ludwigsburg mit Vorliebe widmete, wo 1767 nach seinem Entwurf die Ehrenpforte zum Einzug des Herzogs Carl Eugen 1767 von Kretschmer gestochen wurde und wo auch die Illustrationen zum Württembergischen Hofkalender auf die Jahre 1780 und 1781 entstanden sind. Bei Joh. Gradmann in Augsburg erschien von ihm (schon um 1770) in Kupferstich eine „Sammlung von Feder-Vieh, besonders Hausgeflügel", die von Porzellanmalern (z. B. für ein Nymphenburger Service im Maximilian-Museum in Augsburg oder für eine im Hamburgischen Museum befindliche Kaffeekanne) benutzt wurde. Da er als gewesener Ober-Farbenlaborant die ganze Technik der Porzellanmalerei ohne Zweifel vollständig beherrschte, waren es andere Gründe, die ihn davon abhalten mochten, die eigenen Entwürfe auch selbst auszuführen; er wollte offenbar zeigen, daß er nicht nur alte Vorlagen immer wieder nachmalen, sondern auch selbständige Entwürfe machen könne. Allzu selbständig, d. h. neue Wege weisend, sind aber seine sonst immerhin gefälligen Stiche nicht.

---

[1] Meusels Miscell. art. Inhalts 4 (1780), S. 50ff., die die erste Biographie Riedels bringen.

2. Chr. K. Hunger und die sächsische Emailmalerei.

Mit der Augsburger Emailmalerei und deren Auswirkung auf die Fayence- und Porzellanmalerei der Frühzeit kann sich die Emailmalerei von Dresden nicht messen. Und doch hatte sich zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der Residenz des prunkliebenden August des Starken das echte wie das kalte Email[1] in verschiedenen Werkstätten zu besonderen Spezialitäten entwickelt, ja an Vielseitigkeit jenes von Augsburg übertroffen, so daß es wunderlich wäre, wenn die Porzellanfabrikation in ihrem europäischen Ursprungsland daraus nicht auch einen Nutzen zu ziehen versucht hätte. Schon das selbstverständliche Bestreben, das weiße Porzellan, als man die Dekorverfahren der Auf- und Unterglasurmalerei der Chinesen noch nicht kannte, wenn nicht in dieser, so doch wenigstens in einer anderen, womöglich prunkvolleren Art zu schmücken, mußte die zahllosen, das ganze erste Jahrzehnt nach der Porzellanerfindung bis zu Böttgers Tode und selbst darüber hinaus reichenden ewigen Versuche, zunächst das Laborieren und Experimentieren mit dem Goldauftrag, von selbst in die unmittelbare Nähe der Emaillierkunst rücken. Dadurch, daß unter den noch wenigen Angestellten der Meißner Fabrik[2] nachweislich Goldschmiede eine entscheidende Rolle spielten, wird diese Richtung noch deutlicher. Dem sonst maßgebenden Hofgoldschmied Johann Jakob Irminger, der überdies seinen Sitz in Dresden beibehalten hatte, wird allerdings das entscheidende Wort zunächst in der Gesamt-Formengebung eingeräumt; dagegen sind neben dem Lackierer Martin Schnell, dem Maler Johann Schäffler und dem „Filigrain-Arbeiter" Stefky (für die freihändigen plastischen Auflagen und Durchbruchsarbeiten) hauptsächlich die Goldarbeiter Johann Carl Bähr und ganz besonders Funke (1713—1726, auch in Dresden, nicht in Meißen) als diejenigen anzusehen, die sich die größte Mühe gaben, die Golddekoration des Porzellans „en couleur und Glantz"[3], sicherlich nicht ohne Fühlungnahme mit an-

[1] Kaltes Email ist zwar den Augsburger Goldschmieden auch keineswegs fremd, und doch war der Auftrag kalter Lackfarbe dort lange nicht in dem Umfange verbreitet wie in Dresden. Die besondere Vorliebe Augusts des Starken für allerlei Lackarbeiten, nicht nur auf Möbeln, sondern auch auf Schüsseln und Schalen — vgl. das Verzeichnis der für den König 1704 in Amsterdam gekauften, besonders „laquierten" Gegenstände bei Berling, Meißner Porzellan, S. 179 — dürfte dies mit verursacht haben. Ein nur kalt mit Gold „laquiertes" frühestes Meißner Service mit Blumenmotiven befindet sich beim Fürsten von Schönburg-Waldenburg; eine Untertasse davon bewahrt die Dresdner Porzellansammlung. Eine besonders charakteristische Adler-Teekanne bewahrt die Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abbildung in der Zeitschrift „Die Kachel- und Töpferkunst", April 1923, Heft 4).

[2] Ernst Zimmermann: Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans (Berlin, 1908) S. 325: Spezifikation von 1712.

[3] K. Berling, Porzellanmanufaktur Meißen, S. 8 und 9.

deren Goldschmieden, auf ein zufriedenstellendes Niveau zu bringen. Daß dies in Sachsen erst später gelungen sein wird als in Augsburg, mag darin seinen Grund haben, daß man in der schwäbischen Goldschmiedestadt fast ausschließlich mit flächenhaftem Maleremail arbeitete, während unter den Emailarbeiten Dresdens in der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Relief-Email mit starker Betonung transluzider[1] Farben die große Mode bedeutet und auch in der Meißner Fabrik in jenen Tagen das Interesse für den plastischen Schmuck sogar ganz einseitig vorherrschte. Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß der Lieblingskünstler Augusts des Starken der Schwabe Johann Melchior Dinglinger (1664—1731) war, seit 1698 Hofjuwelier, der Schöpfer des kostbaren „goldenen Teeservices" (1701), des „Hofhaltes des Großmoguls zu Delhi" (1708), der Prunkschale „Bad der Diana" (um 1720) und verschiedener anderer Schaustücke, die noch heute eine Hauptsehenswürdigkeit des „Grünen Gewölbes" in Dresden bilden[2]. Dieser und seine beiden ihm (1704) nach Dresden nachfolgenden Brüder, der Emailleur Georg Friedrich († 1720)[3] und der Juwelier Georg Christoph († nach 1728), sind maßgebend, und wenn auch Georg Friedrich neben verschiedenen besseren kleineren auch einige große Emailbilder gemacht hat, bezieht sich doch auch dessen Haupttätigkeit auf plastische Transluzid-Emailarbeiten. Und diese Technik ist denn auch in Sachsen auf Porzellan übertragen worden, ebenso wie andere teils nur kalte, teils auch eingebrannte Relief-Emails. Von weittragender Bedeutung ist der Ersatz des bisherigen Gold- oder Kupfer-Emailgrundes durch das Porzellan nicht gerade, wenigstens nicht für Deutschland, wo diese Verzierungsart keine nennenswerte Verbreitung nahm. Anders ist es in Frankreich, das in den allerdings sehr wesentlich späteren „Juwelenporzellanen" von Sèvres in der Louis XVI-Zeit eine immerhin ganz reizende, technisch solidere Spezialität in sorgfältigster Ausführung von Malern wie Chauvaux sen., Le Guay, Merault jun., Parpette, Vincent sen. u. a. (alle um 1780) geschaffen hat, die also auf unvollkommene, aber rund zwei Menschenalter zurückliegende Vorbilder zurückgeführt werden kann.

Nicht die Meißner Porzellanfabrik hat das Transluzidemail mit Goldgrund auf Porzellan eingeführt, sondern — soviel wir heute überblicken können — ein Bekannter

---

[1] Die gleichen Wirkungen wurden von den Emailmalern allerdings auch anderwärts angestrebt, wie z. B. der schöne Blasebalg mit dem Alliancewappen des Johann Wilhelm von der Pfalz († 1716) und der Medici im Wiener Hofmuseum dartut.

[2] Jean Louis Sponzel: Johann Melchior Dinglinger, Dresden; 2. Auflage 1905; mit 20 Abbildungen. Derselbe: Führer durch das Kgl. Grüne Gewölbe zu Dresden, 1915, Juwelenzimmer, S. 276ff.

[3] Neben den signierten Emailmalereien von Georg Friedrich Dinglinger im Grünen Gewölbe zu Dresden sei besonders auf sein voll bezeichnetes Selbstbildnis in Goldemail von 1706 in der 1. Lanna-Auktion (Berlin 1909, Nr. 158) hingewiesen, desgleichen auf eine wohl eher ihm als seinem berühmteren Bruder zuzuschreibende Kupferemail-Porträtminiatur, die sich früher im Berliner Museum befand (R. Lepke, 1492. Auktion 1907, Nr. 49), aber keine Signatur trägt.

Böttgers, der sich in Meißen zu schaffen machte, ohne damals dort angestellt gewesen zu sein[1], nämlich der „Vergolder und Emailleur" Christoph Konrad Hunger, der seine Anregungen auch aus Frankreich geholt haben könnte, wenn der Nachricht, daß er dort gewesen ist, mehr Glauben beizumessen ist als seinen sonstigen Versicherungen, mit denen er alle in Betracht kommenden Zeitgenossen, auch die Könige von Schweden und Dänemark wie die Kaiserin Elisabeth von Rußland, meist jahrelang an der Nase herumzuführen gewußt hat[2]. Wo und wann Hunger geboren[3] und gestorben ist, wissen wir nicht. Er taucht zunächst als Goldschmiedegeselle in der Umgebung Böttgers in Meißen auf, um ihm möglichst viele Fabrikationsgeheimnisse abzugucken. Dies gelingt ihm zwar nicht, doch auf seine Behauptung hin, daß er das große „Arcanum" besitze, findet er in Wien 1717 in Du Paquier das erste Ausbeutungsobjekt, den er über ein Jahr lang hinhält, bis es zwar nicht ihm, aber dem durch ihn auch zur Flucht aus Meißen bewogenen S. Stölzel gelingt, echtes Porzellan zu erzeugen. Von hier entweicht er nach Venedig, wo er zwischen 1719 und 1724 mit den dem Stölzel abgelauschten Geheimnissen und mit sächsischem Material Porzellan macht. Nachdem er sich auch da nicht länger halten konnte und anderwärts nicht gleich ankam, wird er im August 1727 noch einmal in Meißen aufgenommen, um an Funkes Stelle „mit Gold zu emaillieren". Aber Höroldt erkennt bald, daß er ihn nicht brauchen kann und entläßt ihn, offenbar von der Ungefährlichkeit seiner Arkanisteneigenschaft überzeugt; er wird auch, als er 1730 noch einmal sogar mit leeren Drohungen in Meißen Anstellung sucht, abgewiesen. Inzwischen finden wir ihn 1729 in Schweden, 1730 und 1737 in Dänemark, dazwischen 1733 (aus diesem Jahre besitzen wir von ihm eine bezeichnete, blaubemalte Fayenceplatte) und dann 1741 noch einmal in Schweden (Rörstrand), schließlich, nachdem er sich 1741 in Berlin vergeblich angeboten, 1744 in Rußland, wo er als erster Porzellanmeister die Behörden unter allerlei Ausflüchten und großsprecherischen Vorspiegelungen bis gegen Ende 1748 hinzuhalten wußte; überall hat er sich als der große Schwindler erwiesen, der die in ihn gesetzten Hoffnungen in jeder Beziehung zuschanden machte.

---

[1] E. Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, S. 264; als Quelle wird Seidlitz angegeben.

[2] Vgl. W. v. Seidlitz, Archiv für sächsische Geschichte, IX, S. 125ff., und Neues Archiv für sächsische Geschichte, X, S. 65f. — Wilhelm Neumann in den „Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums", XXI (1903), S. 2ff., und Pazaurek, ebenda, XX, S. 103, und XXI, S. 1ff. — Folnesics und Braun, Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur, Wien, 1907, S. 3ff. — (Daß Jännicke in seiner unkritischen Geschichte der Keramik, S. 727 und wiederholt, „Unger" statt „Hunger" schreibt, lohnt sich kaum noch anzuführen.)

[3] Die Literaturangabe, daß Hunger in Weißenfels in Thüringen das Licht der Welt erblickt, findet — nach der brieflichen Feststellung des Kirchenbuchführers Tielitz daselbst, der die Taufbücher der Stadtkirche wie der Schloßkirche von 1680—99 durchgesehen, keine Bestätigung; vielleicht war Hunger Katholik.

116. Teetasse mit farbigem Reliefemail von C. K. Hunger, um 1715. Wien, Sammlung H. Rothberger.

Von diesem Hunger hat sich nun — in der Porzellansammlung Karl Mayer in Wien (Farbentafel 10) — eine mit seinem Namen bezeichnete Porzellankumme[1] erhalten, die wohl in Meißen, aber nicht in der Fabrik dekoriert sein dürfte und sicherlich die Bestimmung gehabt haben wird, seine verschiedenen Anstellungsgesuche als wirkungsvolles Probestück zu unterstützen. Die kleinen blühenden Bäume, Türmchen und Figürchen in lebhaftem buntem (grünem, rotem und blauem) Relief-Transparentemail[2] auf Goldgrund, die auf die an diesen Stellen vorher geätzte Glasur aufgelegt sind, stehen stark unter dem Einfluß Dinglingers, so daß man es nicht nötig hat, dafür französische Vorbilder[3] zu suchen. Noch deutlicher wird dies bei einigen anderen Porzellanarbeiten, die ganz in gleicher Art, ja gewiß von derselben Hand, also auch von Hunger, dekoriert sind, wie die reiche Einsatztasse im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg (H. G. 4848; die Goldmontierung ist späteren Datums; Tafel 10), bei welcher zu den drei Farben Rot, Blaugrün und Blau noch etwas Gelb und (zur Hermelin-Darstellung) noch ein

[1] Erste Abbildung in den „Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums", XX, 1902, Nr. 4, S. 103, dann bei Folnesics, Die Wiener Porzellan-Sammlung Karl Mayer (Wien, 1914), Tafel II.

[2] Nach seiner späteren Entlassung aus Meißen beschuldigt Hunger den Stölzel und Höroldt, daß er von diesen um seine Farben bestohlen und — sonderbarerweise — „also auch um meine Wissenschaft gekommen" sei; denn „vorher wußte man in Sachsen nicht, was blau oder grün, rot usw. auf das Porcellain wäre" (Folnesics-Braun, a. a. O., S. 4).

[3] Technisch, zum Teil auch künstlerisch verwandte Reliefgoldemails auf frühestem, französischem Weichporzellan von St. Cloud, Vincennes oder Menecy (z. B. im Musée des arts décoratifs in Paris, in der Petersburger Eremitage, aber auch — z. B. ein Knopf mit Relieffigürchen — in der Dresdner Porzellansammlung) sind übrigens meist etwas jünger, so daß sie schon aus diesem Grunde nicht in Betracht kommen. — Die italienischen Arbeiten derselben Art, wie etwa die Dose im Mus. municip. in Turin (Nr. 2090) oder die mit der venetianischen Ankermarke bezeichnete Reliefgoldtasse der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin, erklären sich aber leicht aus Hungers fünfjährigem Aufenthalt in Venedig. Übrigens hat Venedig, wie z. B. eine sehr derb bemalte Doppelhenkeltasse der Dresdner Porzellansammlung dartut, auch flächenhaft behandelte Goldchinoiserien (mit roten Rändern) gemacht, die sich mit den ein wenig jüngeren Höroldt-Chinoiserien ebensowenig vergleichen lassen wie die Goldchinesen der Augsburger Werkstatt Aufenwerth.

Porzellankumme mit farbigem Reliefemail, bezeichnet von C. K. Hunger; Meißen, um 1715. — Wien, Sammlung Karl Mayer.

Einsatztasse in Hunger-Email.
Nürnberg, Germanisches National-Museum.

117. Bechertassen mit Callot-Figürchen in farbigem Reliefemail von C. K. Hunger, um 1715. Schloß Raudnitz, beim Fürsten Lobkowitz.

wenig Opakemail, nämlich Weiß und Schwarz, hinzutritt, dann die henkellose Teetasse[1] mit Menschen- und Tierfigürchen nebst kleinen, dazwischen fliegenden Insekten der Sammlung H. Rothberger in Wien (Abb. 116), dann die henkellose vierteilige, auch mit grünem und rotem Email dekorierte Teetasse mit Chinesen-Vignetten und Insekten nebst Untertasse in fünfteiliger Anordnung[2] im Kunstgewerbemuseum von Leipzig, ferner die silbermontierte Bechertasse, wieder mit kleinen Email-Chinoiserien, im Schloß von Dessau und namentlich die beiden, unten geriefelten und vergoldeten, vorzüglich erhaltenen Bechertassen im fürstlich Lobkowitzschen Schlosse von Raudnitz a. d. Elbe (Abb. 117); die beiden Callot-Figürchen, deren Emailfarben etwas ungleichmäßig sind (die Purpurfarbe z. B. liegt etwas trocken auf), könnten geradezu aus einem Dinglinger-Schaustück herausgesprungen sein, wenn sie etwas besser gemacht wären. — Ungleich häufiger sind ähnliche Arbeiten nicht auf Porzellan, sondern in Metall-Email, entweder auf Gold- oder häufiger auf Kupfergrund, namentlich Tabakdosen, wie in der Stuttgarter Altertümersammlung, im Nationalmuseum von München (die nur grüne Füllung ist zum Teil herausgefallen), in der ehemaligen K. v. Rothschild-Sammlung in Frankfurt oder im Historischen Museum der Stadt Frankfurt, ferner Uhrgehäuse, wie im Berliner Schloßmuseum (Meeresgötter), und Tassen wie Schalen aller Art, z. B. in den Museen von Gotha, Darmstadt oder Köln. Solche Figürchen in Reliefemail auf Goldgrund sind gewöhnlich frei gearbeitet und erst nachträglich auf den

[1] Während sich die Reliefemails gut erhalten haben, weshalb man eine sicherlich nicht zu weitgehende Benützung dieser Tasse annehmen kann, ist die glatte, innere Vergoldung der Obertasse bis auf geringe Spuren verschwunden. Bei der Bechertasse in Dessau wiederholt sich derselbe Fall. Hunger kann somit nur als Emailleur verwendbar gewesen sein, während er in der eigentlichen Porzellanvergoldung offenbar auch nicht weiter kam als Böttger, der in ihn einige Hoffnungen gesetzt haben mochte.

[2] Bei dieser Untertasse ist die Mittelrosette bereits abgefallen, so daß man hier deutlich den aufgerauhten Grund wahrnimmt, der das bessere Anhaften des aufgesetzten Emails vorbereiten sollte.

118. Perlmutterplattierte Metalldose mit farbigem Reliefemail; Sachsen, um 1720. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

(meist weißen) Email- oder Porzellangrund appliziert worden; oder aber das echte oder kalte Email wird in die Reliefmuster des Metallkerns eingefügt, und der ganze tiefer liegende Hintergrund wird nachträglich mit jenem Material, von dem sich die Ornamente abheben sollen, inkrustiert, nachdem man die betreffenden Plättchen genau in der erforderlichen Umrißzeichnung ausgesägt oder ausgeschnitten hat, wie man dies auf einer mit Perlmutter plattierten Dose im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 118), die auch den Eindruck von Hunger-Email macht, mit diesem aber nichts zu tun hat, verfolgen kann. — Spätere Arbeiten erreichen dieselbe Wirkung in soliderer Art, ohne gesonderte Applikationen, mit echtem Email, wie etwa mehrere Exemplare in der Schtschukin-Sammlung von Moskau, in der Sammlung L. v. Benesch in Wien, in der von Dr. A. List in Magdeburg (Abb. 119) usw. Aber nicht nur Bandelwerkornamentik der dreißiger und vierziger Jahre, auch Rokokoornamente kommen in „Hunger-Email" vor, obwohl Reliefgoldauflagen ohne Transparentfarben häufiger sind; Tabatièrenformen in Gestalt von Kommoden, Sänften, Kutschen, Särgen usw. sind auch nicht selten. Neben dem Reliefgold taucht auch Reliefsilber, und zwar nicht nur auf weißem, sondern auch z. B. auf türkisblauem Grunde auf, oder die Goldreliefs heben sich, wie auf der großen Bechertasse des Berliner Schloßmuseums, von einem blaugesprenkelten oder, wie bei dem Emailbecher des Provinzialmuseums in Trier, von einem braunen, aventurinartig gefleckten Grunde ab. Metall-Email und Porzellan-Email haben sich wieder vollständig getrennt, zumal diese Gruppe längst nicht mehr wie früher auf Sachsen allein beschränkt bleibt, sondern auch sonst in Norddeutschland wie auch in Augsburg und anderwärts in wohlfeilerer Ausführung weiter gemacht wird.

119. Kupferemaildose mit farbigem Reliefemail; Sachsen, um 1730. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

Es gibt aber noch eine andere Gruppe von offenbar Frühmeißner, stets markenlosem Porzellan,

das mit Reliefgold[1] dekoriert ist und ungleich häufiger angetroffen werden kann, als die farbigen Hunger-Porzellane, mit denen sie nichts zu tun hat. Dickeres Blattgold, das wie geknitterte Folie aussieht, bei näherer Betrachtung aber doch die nur etwas derb geratene Innenzeichnung der verschiedenen, gewöhnlich punktbegleiteten Blatt- und Blumenranken mit Vögeln oder Jäger und Jagdtiere aufweist, ist hier mit pastosem, unsichtbarem, nur den Untergrund bildendem kaltem Email auf die Porzellanglasur aufgekittet; die einzelnen Schmuckteilchen und Figürchen, die sich beständig gleichmäßig wiederholen, scheinen zum Teil in ganz flachen, kleinen, mit

120. Porzellantasse mit kaltem Gold-Reliefemail; Sachsen, um 1725. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Goldfolie gefüllten Modeln geformt und dann auf das sonst ganz fertige Porzellan fest aufgeklebt worden zu sein. — Viele Museen, wie die von Berlin (Schloßmuseum; Tasse), Breslau (Schlesisches Museum; Kanne), Dresden (Porzellansammlung; Tasse und Blattschälchen), Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe; Töpfchen auf drei Füßen), Köln (Kunstgewerbemuseum; Tasse, Teekanne und besonders ein reicherer Walzenkrug), Paris (Musée des arts décoratifs; Tasse), Reichenberg (Nordböhmisches Gewerbemuseum; Tasse), Stuttgart (Landes-Gewerbemuseum; Tasse) besitzen solche Stücke, ebenso Privatsammlungen, wie in Berlin die von Dr. v. Dallwitz (Teekännchen), Prof.

[1] Zum Unterschied von der, auch bereits in Frühmeißner Zeit, wie später von anderen Manufakturen, viel häufiger beliebten Vergoldung des Porzellanreliefs, namentlich einzelner, aus der Oberfläche heraustretender Teile, besonders Blätter oder Ornamente (die auch, wie unter Böttger, vor dem Brande freihändig aufgetragen sein können).

Dr. Darmstädter (reiches Teekännchen) oder die daselbst versteigerte Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest (Lepke-Katalog, 1911, Nr. 251), in Hamburg G. Tillmann (Tasse, Abb. 120, in Magdeburg Dr. List (Tasse), in Mannheim H. Hermannsdörfer (Teetasse mit fünfteiliger Schmuckanordnung); anderes steht im Schloß von Tiefurt (Deckeltopf auf drei Klauenfüßen) und im Schloß von Grätz (beim Fürsten Lichnowski, ein besonders reicher Walzenkrug; Abb. 121). Das letztgenannte Objekt enthält im Silberdeckel eine sächsische Münze und zeigt überdies noch die Dresdner Silberbeschau, wodurch wir einen Anhaltspunkt für die Herkunft dieser nicht gerade sehr mannigfachen, vielmehr ganz stereotypen Stücke[1] erhalten, die offenbar auf eine einzige Werkstatt zurückgehen. Daß wir diese tatsächlich in Sachsen[2] zu suchen haben, dafür spricht — abgesehen von allerdings nicht ganz präzisen alten Aufzeichnungen[3] — nicht nur eine ziemlich weitgehende Verwandtschaft mit auch nicht viel besseren sächsischen Kupferemails, sondern namentlich die Übereinstimmung mit zahlreichen Reliefgold-Glaspokalen, die nur in Sachsen entstanden sein können.

Diese Glas-Deckelpokale, von denen die schönsten und reichsten des Berliner Hohenzollernmuseums in Merseburg zum Vorschein kamen, benutzen ausschließlich sächsisches Glasmaterial (mit querfacettiertem Schaft) oder solches aus Thüringen (mit pseudofacettiertem Schaft). Die Reliefgolddekoration auf gelblicher oder türkisblauer Unterlage bildet in ihrer dichten Häufung und Bereicherung der Motive gegenüber den Porzellanen bereits eine spätere Weiterbildung, da sie zu den Blumenranken mit Punkten,

---

[1] Weitere Abbildungen hierhergehöriger Objekte im „Kunstgewerbeblatt" 1891, S. 33, in den „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums" (Reichenberg) XX, 1902, Nr. 3, Tafelbeilage (auch in Pazaurek, Keramik, 1905), oder im Auktionskatalog der Sammlung Dr. F. Clemm-Berlin (R. Lepke, 1907, Nr. 209, auf Tafel 50).

[2] Früher wurden diese Arbeiten, wie alle älteren Porzellane, mit denen man noch nichts Rechtes anzufangen wußte, als „venetianisch" bezeichnet; dagegen hat sich schon Justus Brinckmann in seinem „Führer" (S. 409) mit Recht gewendet. Seither galten die Stücke meist als frühe Meißner Fabrikerzeugnisse, noch in Brünings Berliner Porzellanausstellungskatalog von 1904, Nr. 54, was bereits A. Pabst im „Kunstgewerbeblatt", N. F. II (1891) S. 33 vorgeschlagen hatte, obwohl er diese Porzellane irrtümlich für die allerersten Vergoldungsversuche hält. — Berling hat dagegen in seinem Werke „Meißner Porzellan" (S. 51) mit Recht den Meißner Fabrik-Ursprung dieser Gruppe angezweifelt (aber sie nach Wien verlegen wollen, über dessen Frühzeit wir damals noch gar nichts wußten). — Die Übereinstimmung mit den Reliefgoldgläsern, die nicht in der Meißner Fabrik entstanden sein können, schließt auch für die Porzellane diese Herkunft aus, selbst wenn wir annehmen wollten, daß Höroldt noch auf seinem Höhepunkt in den dreißiger Jahren eine so bescheidene Kraft wie den Verfertiger dieser Porzellane und Gläser hätte brauchen können.

[3] Aus der Verordnung in den Leipziger Postzeitungen vom 7. April 1723 (Meißen, Fabrikarchiv, Akta 1723, V, Fol. 219, b; siehe S. 279; freundliche Mitteilung von Bibliothekarin Gröschel daselbst), in der die erste Unterglasurmarke K. P. M. eingeführt wird, erfahren wir auch die Begründung: Gerade weil in der Fabrik schon „mit guten feuerfesten Farben emailliert, vergoldet und nach besonders guten Zeichnungen und Desseins" gearbeitet wird, soll nicht mehr geduldet werden, daß beliebige Personen „in Dresden und anderer Orten Chur-Sächß. Lande" weißes Porzellan in der Niederlage kaufen, solches bemalen oder „mit Golde lacquiren" und damit in Sachsen, wie auch im Badeort Teplitz in Böhmen handeln; der Dekor sei „nicht in die Glasur eingegangen, sondern nur erhoben darüber getragen," daher unbeständig, wodurch die Fabrik geschädigt werde. — Wenn sich diese Kundmachung auch auf andere kalt überdekorierte Stücke mit beziehen wird, muß doch auch sicherlich der kalte Reliefgolddekor inbegriffen sein, so daß wir einen Anhaltspunkt für die Datierung gewinnen.

121. Walzenkrug mit kaltem Gold-Reliefemail; Sachsen, um 1725. Grätz in Schlesien, beim Fürsten Lichnowski.

Vögeln und Jagdbildchen noch gekrönte Monogramm-Kartuschen mit Füllhörnern und Putten, Wappen, Löwen, Säulen u. dgl. nebst langatmigen, schwulstigen Huldigungsversen (in einem Fall auch eine gewagte Darstellung einer Jägerin mit einem Fuchs nebst Begleitzeilen) hinzufügen und neben Reliefgold auch Reliefsilber heranziehen. Die Wappen und Huldigungsgedichte dieser außer im Hohenzollernmuseum z. B. auch im Berliner Schloßmuseum, auf der Feste Koburg, im Museum von Gotha, im Leipziger Kunstgewerbemuseum oder im Kunstgewerblichen Museum von Prag vorkommenden Pokale[1] beziehen sich ausschließlich auf Sachsen, und zwar nicht nur auf Kursachsen, nämlich auf Friedrich August III. (1733—63) und auf seine Frau Maria Josepha, sondern auch auf Herzog Heinrich von Sachsen (von 1733, im Hohenzollernmuseum) oder auf Herzog Friedrich III. von Gotha (1732—72; Pokale in Koburg und Leipzig). Es handelt sich also durchwegs um Erzeugnisse aus dem Anfang der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, während die derselben Werkstatt oder demselben Amateur zuzuschreibenden vorangehenden, einfacheren Porzellane der Hauptsache nach den zwanziger Jahren angehören werden. Der Verfertiger dieser Stücke, wohl in Dresden, später vielleicht in Thüringen sitzend, dürfte erst dann, als ihm das Porzellanmaterial zu Ende der zwanziger Jahre vielleicht entzogen worden ist, zur Glasdekoration seine Zuflucht genommen, aber seine Tätigkeit nicht mehr lange ausgeübt haben. Einen Anhaltspunkt für die Persönlichkeit dieses Reliefmalers geben weder die Porzellane noch die Gläser, wenn wir in ihnen nicht etwa Jugendarbeiten des nachfolgenden Porzellandekorateurs erblicken wollen, was allerdings auch möglich ist.

[1] Abbildungen z. B. in Rob. Schmidt, Glas, 1. Auflage, S. 359; ferner im Jahresbericht des Leipziger Kunstgewerbemuseums für 1903 (das Exemplar aus der Sammlung Zschille; daselbst mit „um 1750“ und — im Text — „um 1770“ zu spät datiert) oder im Auktionskatalog der Sammlung v. Lanna II (Berlin, Lepke, 1911, Nr. 847).

122. Porzellandose mit exotischen Hafenszenen, bezeichnet von C. F. Herold; Meißen, um 1740. Dresden, Porzellansammlung.

Ernster nämlich ist ein weiterer, verwandter, ebenfalls sächsischer, jedoch schon späterer Goldreliefdekor auf Porzellan und Email zu nehmen, der technisch bereits solid ist und das Goldrelief mit bunter Malerei kombiniert. Als der Künstler dieser Gruppe nennt sich „C. F. Herold" (auch Heroldt), vielleicht ein entfernter Verwandter[1] des großen Reformators der Meißner Fabrik, Johann Gregor Höroldts. Der Figuren- und Landschaftsmaler Christian Friedrich Herold, geb. 1700, seit 1725 in der Meißner Fabrik angestellt, wird 1777 pensioniert und stirbt am 24. August 1779. Aus den Jahren 1763ff. haben sich in den Meißner Fabrikakten mehrere Nachrichten erhalten, die ihn als einen unverbesserlichen „Pfuscher", d. h. Hausmaler, festlegen, der trotz der Verbote immer wieder — wie eine Haussuchung 1764 ergab — Porzellan auch heimlich bemalte (z. B. „mit einer goldenen Cante" für den preußischen Obersten von Arnstaedt). Aber auch „geschlagene Massiv goldene Figuren, so nebst Mahlerey aufs Porzellan gebracht waren" und „erhabene Gold-Mahlerey auf Porcelain und Gläser, dergleichen damals aus Frankreich zum Vorschein kam," hat er hergestellt. In seinen Gesuchen um seine Pensionierung (1763 und 1764) beruft er sich darauf, daß er schon 1725 „die Tractation des Goldes und Silbers nebst der Politur, da man vorher blos mit Muschel-Golde auf die Geschirre gemahlet und solches mit der Bürste gescheuert hatte," einge-

[1] K. Berling, Meißner Porzellan, S. 186, führt ihn in der Dienstliste der Meißner Fabrik vom April 1731 als „Joh. (Chrst?) Friedr. Herold, 31 Jahr a. Berlin" an (vgl. auch S. 112 und 166), nennt ihn einen Vetter des Bergrates und berichtet uns, daß er 1740 „mit Gold auf Porzellan geschlagene Figuren" herstellt und 1752 „auf Porzellan und Glas Figuren von massiv geschlagenem Golde dauerhaft zu befestigen" verstand; in dem Werk „Porzellan-Manufaktur Meißen", S. 49 und Anm. 221, stellt er fest, daß Joh. Friedrich Herold schon 1725 nach Meißen gekommen ist. — E. Zimmermann (Erfindung und Frühzeit, Anmerkung 621) und andere nennen diesen Herold einen Bruder des Bergrates, was jedoch G. W. Schulz in den „Mitteilungen des städt. Gewerbemuseums zu Leipzig", Juni 1922, S. 134, widerlegt.

führt hätte. Diesen Angaben widerspricht aber Bergrat J. G. Höroldt mit der Versicherung, daß diese „Tractation von Gold und Silber" schon 4—5 Jahre, ehe Herold nach Meißen kam, bekannt gewesen sei, wenn er auch an der Verbesserung „einige Merita" gehabt haben mag. (Protokoll vom 29. Februar 1764.) Schließlich verwendete sich Marcolini für ihn, der noch (1775) bei der „indianischen Mahlerey" eingestellt war und nur aus Not das Hausmalerei-Verbot übertreten habe[1]. — Mehrere seiner Arbeiten mit Namen — also wohl gerade Hausmalereien — haben sich uns erhalten.

Wenn wir auch den braun glasierten Walzenkrug mit den Goldchinesen, von denen einer einen Schrägschild mit dem Namen „Christian Friedrich Höroldt. Meißen, d. 8. April 1732" hält, ein Stück, das aus der 1802. Lepke-Auktion[2] in die Sammlung von Goldschmidt-Rothschild in Berlin kam, — mit G. W. Schulz — eher als eine persönliche Arbeit und Widmung des größeren Johann Gregor[3] aufzufassen geneigt sind, so zeigt uns doch ein Objekt in der Porzellansammlung von Dresden, das die Signatur „C. F. Heroldt fecit" aufweist, daß dieser Maler zunächst ganz im Fahrwasser seines berühmten Namensvetters schwimmt; die nicht montierte Tabaksdose (Abb. 122) trägt nämlich — die Innenseite mit Zeus und Jo zeigt eine andere Stimmung — oben und unten dieselben exotischen Hafenszenen, wie sie neben den Chinoiserien oder Kampfbildern auf den Meißner Fond- oder Goldspitzen-Porzellanen namentlich der dreißiger Jahre geradezu selbstverständlich sind; auch in den bunten Farben ist keine Abweichung vom damaligen Höroldt-Programm wahrnehmbar. Trotzdem leistet sich C. F. Herold den für einen Angestellten der Fabrik ungewöhnlichen Seitensprung und verpflanzt die Meißner Fabrikdekoration auch auf Kupferemail. Eine mit „Herold Meißen" bezeichnete Rechteckdose der für die Hausmalerei besonders wichtigen ehemaligen Sammlung Dr. Reichenheim in Berlin (Abb. 123)

123. Kupferemaildose, bezeichnet von C. F. Herold; Meißen, um 1735. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.

[1] Feststellungen von Frl. Gröschel aus den Meißner Fabrikakten, namentlich von 1764, fol. 76ff., Vol. III, fol. 172ff., 199b, 242b, 293, Rapport 1775f., 475, Direktorial-Verordnung vom 30. Juli 1775, Akta 1777, Nr. 24, und Reglement 1779 bis 1791, fol. 7.

[2] R. Lepkes Kunst-Auktionshaus, Berlin, Antiquitäten aus verschiedenem Privatbesitz; 9. April 1918, Nr. 1026; große Abbildung im Katalog.

[3] Trifft diese Annahme, die namentlich durch die verwandten G. E. Keil-Krüge an Wahrscheinlichkeit gewinnt, zu, dann ist die Silbermontierung des erwähnten braunen Kruges von 1732 um so interessanter; sie ist nämlich von Elias Adam in Augsburg. Dadurch wäre es sehr wahrscheinlich, daß J. Gregor Höroldt auch nach dem Tode Aufenwerths, nachdem dort nichts mehr zu holen war und daher unbemaltes Porzellan dorthin nicht mehr in Mengen abgegeben wurde, die Verbindung mit dem gleichen Kreis, die schon unter Böttger bestanden hatte, nicht jäh abgebrochen, sondern noch jahrelang, wenn auch in anderer Weise, fortgeführt hat, indem er die alten Freunde Meißens zwar nicht mehr als Porzellanmaler, aber doch weiter als Goldschmiede beschäftigte, obwohl ihm in Dresden auch verschiedene, sogar der Manufaktur nahestehende Goldschmiede für die Montierungen zur Verfügung gestanden hätten.

124. Kupferemail-Dosendeckel in der Art von C. F. Herold; Meißen, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

wiederholt dasselbe Milieu und fügt in die Ecken obendrein Höroldtsche Goldspitzenzwickel. Auch das Grüne Gewölbe in Dresden besitzt zwei Email-Dosendeckel, von denen einer — mit der Signatur „Herold fecit" — wieder eine Uferlandschaft mit exotischen Händlerfigürchen, in einem Rahmen von Chinesen und Festons, aufweist, während der andere von gleicher Form, aber ohne Signatur, mit fünf Devisendarstellungen geschmückt ist[1]; es handelt sich um Putten mit Emblemen (Anker, Totenkopf, goldenes Vließ usw.) nebst französischen Inschriften in einem größeren Rundmedaillon und vier kleineren Rundmedaillons nebst Blümchen und Bandelwerkornamenten, die eine gewisse Verwandtschaft mit Meißner Hausmalerporzellanen (z. B. der später zu erwähnenden Susanna-Tasse) verraten. Eine weitere, von Herold signierte, heute verschollene, daher vorläufig nicht nachzuprüfende Maleremailarbeit, offenbar schon jünger, bringt bereits eine Watteauszene von fünf Figuren mit landschaftlichem Hintergrund; sie befand sich früher in der Sammlung des Freiherrn Carl Rolas du Rosey[2]; und eine Email-Runddose mit einer lautenspielenden Dame in trinkender und rauchender Gesellschaft mit der Signatur „C. F. Herold", die 1915 bei G. van Aaken in Berlin war, gehört ebenfalls hierher. Aber auch manche unsignierten Emailmalereien im Charakter der Meißner Fabrikporzellane wird man hier angliedern können, wie etwa den mit Gold-Bandelwerk umrahmten, bunten Dosendeckel im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 124)[3].

Charakteristischer als solche Arbeiten, die sicherlich auch andere sächsische und sonstige Emailleure gemacht haben, sind aber jene, bei denen C. F. Herold nicht an seinen bedeutenderen Namensvetter anknüpft, sondern im Anschluß an die Nachfolger Hungers das Gold-Relief in den Mittelpunkt stellt; nachdem ihm eine solidere Befestigungstechnik gelungen ist, als wir sie bei dem Goldrelief-Dekorateur der frühen

[1] J. L. Sponsel, Führer durch das Grüne Gewölbe, 2. Auflage, 1921, S. 224; Nr. V, 627.

[2] Versteigerungs-Katalog dieser Sammlung, Dresden, 8. April 1863, Nr. 4144; diese Rechteckdose soll aber nach dem Katalog die Bezeichnung „G. F. Herold" tragen. — Eine Rechteckdose mit Watteaubildchen in Landschaft (auf dem Deckel aber nicht fünf Figuren, sondern drei Kinderfigürchen, auf der Bodenfläche ein Jüngling mit Mantel, der auf einen Wappenstein [J. B. v. S.] zeigt) mit der Signatur „Herold" — 1917 im Münchner Kunsthandel — ist dagegen eine moderne Fälschung.

[3] Abb. im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1907, S. 23.

125. Dosendeckel mit Reliefemail auf Kupfer, bezeichnet von C. F. Herold; Meißen, um 1740. Dresden, bei Hermann Ball.

Porzellan- und der Glaspokale der dreißiger Jahre kennen gelernt haben. Zunächst ist es noch die Barock-Groteske, die uns auf dem mit „C. F. H(er)oldt f." bezeichneten Dosendeckel mit den zwei Tamburinschlägerinnen zwischen Vasen, Blumenkörbchen, Tüchern, Gewinden und einem Papagei (mit blaugrünem Konteremail) bei Hermann Ball in Dresden (1922; Abb. 125) begegnet, die in der Sammlung H. Emden[1] ein unbezeichnetes, ebenfalls von der Meißner Fabrik unabhängiges Gegenstück findet; auch die ebenfalls unbezeichnete Rechteckdose im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum mit der von zwei Putten begleiteten Europa auf dem Stier in Reliefgold in der sonst bunt gemalten Uferlandschaft zeigt verwandte Züge. Von weiteren ähnlichen Arbeiten, bei denen die Goldreliefs namentlich von bunten Blumen umgeben sind, sei auf den Hirschfängergriff im Bayerischen Nationalmuseum in München hingewiesen, ferner auf zwei Leuchter, eine Bürste und drei Dosen beim Grafen Branicki in Willanow bei Warschau oder auf die besonders reiche Dose in der Schtschukin-Sammlung von Moskau.

Aber ebenso wie Hunger auch außerhalb Sachsens seine Konkurrenten hatte, läßt sich die gleiche Beobachtung auch bei C. F. Herold machen, dessen Arbeiten namentlich in Berlin bis zur Verwechslung nachgemacht wurden, hauptsächlich vom Emailleur Fromery, wohl einem Verwandten des auch in sonstigen Metalltechniken bewanderten Hofgoldschmiedes Pierre Fromery († 1738)[2], wahrscheinlich identisch mit jenem Alexander „Fromery", der uns bei den Berliner Porzellanhausmalern begegnen wird (Seite 401). Mit der Signatur „Fromery a berlin" (einmal auch mit dem Zusatz „Kupfer") befinden sich nämlich verschiedene Emailarbeiten im Berliner Schloßmuseum, so eine ovale Dose mit (kalt) vergoldeten Relieffiguren und namentlich drei kleine türkisblaue Beschlagteile (Abb. 126), die in ausgesprochener Höroldt-Malerei winzige Uferszenen mit Staffage aufweisen; auch in der Berliner Sammlung J. Mühsam steht eine (blaue) Dose mit Reliefgold mit derselben Namens-Signatur. Und noch eine zweite Berliner Email-

[1] Sammlung Hermann Emden-Hamburg (Versteigerung bei R. Lepke-Berlin, 1908) Nr. 1127, mit Katalog-Abbildung auf Tafel 88.

[2] F. Sarre, Die Berliner Goldschmiedezunft (Berlin, 1895) S. 68; wir besitzen außer Waffen von diesem Kunsthandwerker auch eine Kassette (im Landesmuseum von Braunschweig), ein graviertes Bronzefeuerzeug sowie eine Ebenholzdose mit Silberdrahteinlage, diese beiden Stücke im Berliner Schloßmuseum, alles mit seiner Signatur „Fromery (oder Formeri) à Berlin".

Firma schließt sich unmittelbar an C. F. Herold an, wie uns — ebenfalls im Berliner Schloßmuseum — ein Emaildosendeckel mit vier ganz kleinen bunten Hafenszenen mit Staffage, die mit Relief-Goldornamenten abwechseln, beweist (Abb. 127); dieses Stück trägt auf dem blau-grünen Konteremail die Signatur „les freres Jordan et Lautier a Berlin". — Und von den vielen nicht signierten Emailarbeiten, die bunte Malereien im Meißner Charakter mit Reliefgold vereinigen, dürften manche auch an anderen Orten entstanden sein.

Diese Verzierungsart überträgt C. F. Herold aber auch auf Meißner Porzellan. Das signierte Hauptstück, eine Teetasse vom 12. September 1750, steht in der Wollaston Franks-Collection des Britischen Museums von London (Kat. Nr. 71 u. Tafel 11). Die mythologischen Reliefgold-Vignetten wiederholen sich in der Gegenüberstellung auch auf der Obertasse, verraten somit eine ähnliche Entstehung wie bei seinem Vorgänger; die phantastische Mittel-Architektur der Untertasse trägt bereits Rokokocharakter. Nicht signiert, aber von ähnlicher Art ist eine, ein wenig ältere Kumme nebst henkelloser Tasse im Museum von Eisenach. — Sind schon die mit vollem Namen bezeichneten und besonders die signierten und datierten Stücke gewöhnlich nicht als Fabrikerzeugnisse anzusehen oder höchstens als Gelegenheitstücke, die nie für den Verkauf bestimmt waren, anzusprechen, so wird man wohl auch die nicht signierten Porzellane der letzten Gruppe nicht als gangbare Artikel der Manufaktur auffassen dürfen, da sie dazu viel zu selten sind; die Fabrik hätte mit den wenigen Stücken kaum ihre Niederlagen und auswärtigen Vertreter „bemustern" können, ganz abgesehen davon, daß der Vertrieb wegen der Umständlichkeit der Erzeugung von vornherein geschäftlich nicht lohnend gewesen wäre.

Aber auch die intensive Flachvergoldung mag schon unter J. G. Höroldt von der Liste der Meißner Fabrikerzeugnisse ganz gestrichen worden sein. Unter Böttger scheute man sich ja nicht, das schöne neue Porzellanmaterial nicht selten ganz mit — nicht einmal solid anhaftendem — Gold zu decken[1], zumal man ja daran gewöhnt war, eigenes und chinesisches Porzellan, ebenso Fayencen sogar ganz oder fast ganz auch mit schwarzer oder roter Lackfarbe zu überziehen und auf diesem Grunde mit Gold weiter zu malen. Vasen, Schüsseln oder Teller, die mehr als Dekorationsstücke für die Wände eines Porzellankabinetts oder für ein Schaubüfett als zum tatsächlichen Gebrauch bestimmt waren, wurden häufig ganz mit Goldfolie bedeckt, in die

[1] Bereits 1723 wird dies getadelt. Der Breslauer Polyhistor Joh. Christ. Kundmann (Sammlung von Natur- und Medizingeschichten, 1723, S. 428ff.) stellt das Meißner Porzellan, bei dem „das Belegen mit Gold-Blätgen mehr Parade macht, als Dauer hat", dem chinesischen gegenüber, wo das „gemahlen Gold gestrichen beständiger bleibet".

Porzellantasse mit Reliefemail, bezeichnet von C. F. Herold; Meißen 1750.
London, British Museum, W. Franks Collection.

126. Kupferemailbeschlag in Herold-Art, bez. von Fromery in Berlin, um 1740. Berlin, Schloßmuseum.

man oft reiche Zeichnungen einradierte, oder aber es wurde bei blau unter Glasur bemalten Porzellanen der ganze Grund vergoldet, so daß nur die Blaumalerei oder ein Teil derselben sichtbar blieb; aber selbst Blaumalerei-Porzellane aus China bekamen nicht selten einen auch die blaue Zeichnung ganz deckenden Blattgoldüberzug, auf dem ein ganz anderer Schmuck in Radierung, nur auf den Gegensatz glänzend oder matt gestellt, angebracht wurde. Zahlreiche öffentliche und private Sammlungen besitzen solche — im Laufe der Zeit oft ihrer goldenen Haut wieder zum Teil, mitunter sogar bis auf wenige Spuren beraubten — Stücke, wie z. B. in Berlin das Schloßmuseum, die Mustersammlung der Porzellanfabrik oder Dr. v. Dallwitz, in Dresden die Porzellansammlung und die Sammlung von Geheimrat von Klemperer, in Leipzig das Kunstgewerbemuseum, in Nürnberg das Germanische Nationalmuseum und die Bayerische Landes-Gewerbeanstalt, in Wien das Staatsmuseum, vor allem aber in Florenz die Kgl. Silberkammer und in München das Bayerische Nationalmuseum[1]. — Sofern das Grundmaterial aus China stammt, besorgt jedesmal europäische, zum größten Teil deutsche Hausmalerei — und zwar, wie ein Vergleich der Zeichnung bestätigt, durch verschiedene Hände — den Überdekor. Aber auch wenn die Golddeckung Meißner Fabrikporzellan umhüllt, handelt es sich entweder um frühe Stücke aus der Böttger- oder ersten Höroldtzeit, und dann können sie zum Teil noch in der Fabrik selbst ihren „Schmuck" erhalten haben, oder bereits um Objekte mit der Schwertermarke, und dann wird man fast immer Hausmalerei annehmen dürfen; es wäre sehr unwahrscheinlich, daß es Höroldt, nachdem einmal sein Stil entwickelt war, angeordnet oder auch nur geduldet hätte, mit technisch und ästhetisch problematischen Erzeugnissen, wie es doch diese im Metallgewand einherstolzierenden Keramiken ohne Zweifel sind, seinen Schöpfungen, die ein vorzügliches, aus dem Material entwickeltes Stilempfinden verraten, Konkurrenz zu machen.

127. Dosendeckel mit Reliefemail auf Kupfer, bezeichnet von Jordan und Lautier; Berlin, um 1740. Berlin, Schloßmuseum.

Übrigens saßen zur Zeit Höroldts bereits überall, und besonders in Sachsen, genug

[1] Vgl. Friedr. H. Hofmann: Das europäische Porzellan d. Bayer. Nationalmus. (München 1908), Nr. 22ff., 84ff. u. Taf. II.

Porzellanhausmaler, die auch diese Aufgabe, sofern sie aus konservativen Kreisen noch gestellt wurde, leicht zu erledigen vermochten. Unter Böttger, der die Malerei als etwas Nebensächliches betrachtete, war auch das Interesse an der Hausmalerei naturgemäß gering; und wirklich brauchbaren Kräften hätte sich wohl auch in der Fabrik eine Betätigungsmöglichkeit geboten. Als sich jedoch unter J. G. Höroldt die Grundrichtung änderte und das Malerische an Stelle des Plastischen in den Vordergrund trat, konnte man in der Fabrik nur tüchtige Maler brauchen, die man sich allmählich auch selber heranzog und ausbildete. Mittelmäßige Kräfte, die ja Höroldt ganz nach Belieben entlassen konnte, fluteten in die Email- oder Glasmalerei zurück, trachteten in der Fabrikation des braunen Geschirrs, z. B. in Bayreuth, als Gold- und Silbermaler unterzukommen, oder sie begründeten als Hausmaler Winkelwerkstätten, sofern sie sich nur das notwendige Porzellanmaterial irgendwie zu verschaffen vermochten. Noch Jahrzehnte später sehen wir neben diesen Betrieben, mit denen wir noch eingehend zu tun haben werden, andere Kräfte damit beschäftigt, irgendwelche Porzellane, deren sie habhaft werden konnten, nur mit Golddekor zu versehen. Offenbar von einem Glasmaler rührt z. B. der Schmuck der birnförmigen Teebüchse im Gewerbemuseum von Budweis in Böhmen (Abb. 128) her. Dieselben kleinen, in der Landschaft stehenden Figürchen mit dem Rokokoschnörkel als unterem Abschluß sieht man auf zahllosen, meist facettierten Glasbechern und Flaschen aus den Glasgebieten Böhmens. Das Porzellan trägt aber die Meißner Schwertermarke, ebenso wie eine gleichfalls in dieser Art dekorierte Kumme derselben Sammlung; und diese Schwertermarken zeigen den Ausschußschnitt; die Porzellane haben also jedenfalls die Fabrik undekoriert verlassen; die Goldmalerei wurde in einer Glasmalerwerkstatt um 1770 hinzugefügt.

128. Teebüchse mit Goldmalerei eines Glasmalers; Böhmen, um 1770. Budweis, Städtisches Museum.

Noch weniger als diejenigen Durchschnittsarbeiter, die das Gold solid auf das Porzellan einzubrennen vermochten, wären aber unter Höroldt diejenigen Leute verwendbar geblieben, die nur „mit Gold zu lackieren“ wußten. Diese mochten sich damit trösten, daß die kalte Vergoldung in der Fayenceindustrie noch recht lange weiter-

vegetierte, von etwa 1720 an bis tief ins 19. Jahrhundert, d. h. von Ansbach bis Schrezheim. Aus Ansbach wird uns 1731 berichtet, daß dort „ein groß Geheimnis gemacht" werde mit „einer mit blauer oder grüner Farbe vermischten Verguldung des Porzellans, und weis vielleicht niemand mehr diese Kunst, als ein gewisser Nagelschmied"[1]; dieses Geheimnis kann sich allerdings auf die schöne Glasur ebensogut beziehen wie auf die weniger erfreuliche kalte „Verguldung".

Aber auch auf Porzellan geht die kalte Vergoldung und Versilberung, wenngleich nur im bescheidensten Umfange, noch recht lange weiter. Zwei henkellose, sehr frühe Teetassen mit radierten, aber zum Teil stark konvex aufliegenden Chinesen, die mit Höroldt gar nichts zu tun haben, stehen in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin. Und rund zwei Jahrzehnte später ist die Porzellankumme im Museum von Gotha (Abb. 129) anzusetzen, auf der wir in ähnlicher Weise, in Relieffiguren, diesmal in Silber, Fischfang und Jagd dargestellt sehen. Der Mann, der für diese spätesten Nachklänge alter Dekorsünden aus der Böttgerzeit verantwortlich ist, war so liebenswürdig, seinen Namen zu verschweigen. Oder war es gar schon eines der weiblichen Wesen, die bereits mit Liebhaberkünsten ihr Unwesen zu treiben beginnen? Im Nürnberger Raritätenkabinett der Witwe Joachim von Sandrarts in Nürnberg befand sich nämlich 1730 u. a. „Weißes Porzellan, auf welches die künstliche Hand einer hiesigen Jungfer, Walterinn genannt, mancherley Farben von Seide (!) so artig zu tragen gewußt hat, daß das Auge leicht betrogen wird, und solche für Gemälde ansieht. Auf gleiche Art sind von obengenannter Person etliche Landschaften auf Elfenbein vorgestellt worden, und andere auf Papier und Pergamen mit schwarzer Seide, welche letztere den Kupferstichen sehr ähnlich kommen"[2]. Also ein geradezu

129. Porzellankumme mit kalter, pastoser Silbermalerei, um 1740. Gotha, Landesmuseum.

[1] Diese Stelle aus J. G. Keyßlers „Neuesten Reisen", (2. Auflage, II, 1456; Brief vom 24. Febuar 1731), die A. Stoehr entgangen ist, bezieht O. Riesebieter a. a. O., S. 63, auf die bekannte „grüne Familie" unter den Ansbacher Fayencen, die er daher, weil es sich um einen auf den vorigen Markgrafen († 1723) bezüglichen Bericht handelt, etwas zu früh datiert. Dies ist aber schon wegen der Voranstellung der blauen Farbe, die in der genannten Gruppe keine Rolle spielt, ausgeschlossen. Es handelt sich vielmehr um Fayencen, die entweder mit himmelblauer oder mit türkisgrüner Glasur überzogen und dann kalt mit Gold und Lackfarben bemalt sind, wie sie sich uns in großer Zahl erhalten haben. Nur diese, und zwar auch nur die älteren Stücke dieser Art, wird man dem Nagelschmied, einer sonst unbekannten Größe, zuzuteilen haben, während ja die Hauptverfertiger der „Grünen Familie" durch zahlreiche Signaturen sonst bekannt sind.

[2] J. G. Keyßler a. a. O., 93. Brief, II, 1408.

klassisches Schulbeispiel für die Materialpimpelei, das die Einfügung der Jungfer Walter[1] von Nürnberg an dieser Stelle rechtfertigen mag, da man sich sonst in Nürnberg von solchen Materialsünden fernhielt, während die sächsische Hausmalerei[2] der früheren Zeit, die sich ja immer leicht auf Böttger ausreden konnte, in der Wahl des Dekorations-Materials oft ein weites Gewissen offenbart.

Aus dem gleichen Grunde möge es gestattet sein, auch noch den Porzellandekorateur Broch[3] aus Prag hier anzuschließen, der wenigstens den Versuch unternimmt, mit Meißen in Verbindung zu treten. Im Jahre 1740 sendet er nämlich dahin einen mit „allerhand legirtem Golde verzierten" Musterteller, der jedoch als zu teuer und im Dekor wenig haltbar abgelehnt wird. Über die Technik hören wir noch, daß „jedes Stück à part aufgetragen, auf einen schwarzen Lack gelegt und bei gelinder Hitze getrocknet ist"[4]. Entweder handelt es sich um ähnliche Arbeiten wie die bereits erwähnte Kumme in Gotha oder aber um Vorstufen der Reliefgoldarbeiten von C. F. Herold, deren Hauptstück von 1750 wir auch schon kennengelernt haben; die Unbestimmtheit der Ausdrücke ließe beides zu[5]. An die Gold-Perlmutter-Inkrustationen zu denken, die wir gleich anschließen wollen, ist hier kaum empfehlenswert.

Es gibt nämlich noch eine, erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts auftretende Gruppe kalten Dekors, namentlich in Rokokoformen, der nicht nur auf Schildpatt oder lackiertem Holz, sondern auch auf Achat, Bergkristall, Glas und Porzellan, na-

[1] Ob diese Jungfer Walter etwa mit jener „Renate Hedwig Waltherin" zusammenhängt, deren Namen wir mit dem Datum „Meißen, den 26. Martius Anno 1741" nebst Krone, Rosenzweigen und Bändern auf einer gehenkelten Hausmalertasse in der Dresdner Porzellansammlung antreffen, bleibt eine offene Frage. Sie könnte ja neben ihren Pimpeleien auch einmal ein anständiges, wenn auch einfaches Porzellanstück versucht haben; oder es hat ihr vielleicht ein wirklicher Porzellanmaler diese Tasse mit ihrem Namen verehrt, um ihr den Unterschied zwischen materialwidriger Bästelei und materialgerechter Arbeit unter die Nase zu halten.

[2] Noch weniger als eigentliche Hausmalerei zu betrachten und doch als alter Porzellandekor außerhalb der Fabrik wenigstens flüchtig zu streifen wären jene zwei Schälchen in der Dresdner Porzellansammlung, die in kleinen eingeschnittenen Kreisen eingekittete, gefaßte Edelsteine als Schmuck tragen. Dieser Dekor, der übrigens in den aufgelegten, geschliffenen Farbenglassteinchen auf gleichzeitigen Gläsern ein Gegenstück besitzt, ist aber über das Stadium vereinzelter Experimente nicht hinausgekommen. — Noch einen Schritt weiter ist man in einzelnen Fällen nicht viel später in Wien gegangen, wenn man — für eine Schenkung von Hof zu Hof — Porzellane nicht nur von Goldarbeitern montieren, sondern aufs reichste mit Edelsteinen, Kameen und Gold nahezu beschlagen ließ. Das beste Beispiel dafür bildet die Terrinenplatte der Petersburger Eremitage, von E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk", XVII, 1914, S. 37 veröffentlicht.

[3] Bei der damaligen Unbestimmtheit der Namensschreibweise wäre ein Zusammenhang mit den Familien Brosch, Brosche, Prosche oder Porsche, die auch in der Glasindustrie von Böhmen nicht unbekannt sind, möglich. Vielleicht dürfen wir sogar in diesem sonst nicht näher feststellbaren Mann eine Beziehung zu jenem Wenzel Ignaz Proschen, „der Mahlerey Beflissenen", (der Vorname Wenzel deutet auf Böhmen) vermuten, der zehn Jahre früher bei der Nürnberger Fayencefabrik angestellt ist („Kunst und Handwerk" 1887, S. 270, und Stoehr, a. a. O. S. 160).

[4] Pazaurek: Die Anfänge des böhmischen Porzellans; Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums (Reichenberg) XIX, 1901, S. 39; im Anschluß an K. Berling, Meißner Porzellan, S. 112.

[5] Das Böhmische Landesmuseum in Prag besitzt zwei Naturmuscheln, die innen mit je einem Heiligenbildchen bemalt sind; die plastisch aufgesetzten Goldornamente zeigen auch eine gewisse Verwandtschaft mit dem Reliefdekor der Kumme in Gotha, sind jedoch bereits in Rokokoformen gehalten, müßten somit, wenn man in ihnen auch Arbeiten von Broch sehen wollte, aus dessen späterer Lebenszeit stammen.

mentlich auch auf solchem Wiener Herkunft, beobachtet werden kann. Es handelt sich nicht um Gold- oder Silberdraht, wie wir ihn auch in Schildpattdosen eingebettet finden, auch nicht um die „Piqué-Arbeit", die zu gleicher Zeit und etwas früher auf Leder, Horn, Bein und namentlich ebenfalls auf Schildpatt, oft auch in Verbindung mit Perlmuttereinlagen gebräuchlich war, sondern um kleine Goldstiftchen von verschiedener Farbe, mitunter dazu auch Silberstiftchen, die, in schwarzen (manchmal stellenweise auch roten) Lackgrund eingefügt, zu dem betreffenden Muster mühsam zusammengestellt sind, während kleine Perlmutterstückchen im gleichen Lackgrund einzelne Flächenteile besonders hervorheben, also um ein Gold-Perlmutter-Mosaik in Lack, auf Porzellan[1] nicht eben häufig, auch diesem Stoffe nicht gerade materialgemäß. So dekorierte Porzellanobjekte[2] befinden sich z. B. in Berlin im Schloßmuseum (Kommoden-Dose mit Ruinenarchitektur), in der Sammlung Dr. G. Reichenheim (Stock-Krücke mit Rokoko-Ornament; Abb. 130), in der Sammlung Prof. Darmstädter (Meißner Kaffeetasse mit Relief-Prunuszweig; nicht nur dessen Blüten, auch der Henkel sind so dekoriert), in der Sammlung Dr. v. Dallwitz (ein Pfeifenkopf sowie fünf, aus einem Imari-Porzellanteller herausgeschnittene Plättchen

130. Stockkrücke mit Gold-Perlmutter-Mosaik auf Lackgrund, wohl von J. M. Heinrici, um 1760. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.

[1] Technisch kann man zwei verschiedene Verfahren unterscheiden, die beide auf Stücken Wiener Provenienz vorkommen: Auf den meisten Porzellangegenständen wird der Lack mit den Mosaikeinlagen unmittelbar auf die unveränderte Glasur befestigt; aber es gibt auch Stücke (wie etwa die schöne Wiener Du Paquier-Untertasse Nr. 14. 309 im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum), bei denen die Glasur, damit der Lack (diesmal ohne Einlagen) besser auf ihr hafte, an den betreffenden Stellen erst mit Sprüngen oder Rissen versehen wird (was aber auch nicht viel half). Schon auf der Hunger-Kumme ist die Glasur vor der Anbringung der Goldemailverzierungen durch Ätzung aufgerauht. — Auch in Frankreich war die Technik des „lac burgauté" geläufig.

[2] Gold-Perlmutter-Mosaikarbeiten mit Lackgrund auf anderen Materialien finden sich u. a. im Berliner Schloßmuseum (drei Dosen, darunter eine in Kommodenform in Email), im Prager Kunstgewerblichen Museum (Achatschale der Neuber-Sammlung, mit chinesischer Landschaft), in der Petersburger Eremitage (mehrere Exemplare, darunter eine Bergkristalldose mit Ruinenlandschaft und vier Eck-Schmetterlingen), im Museum von Sigmaringen (Moosachat-Dose mit Ruinenlandschaft), im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart (je eine Dose aus Achat und Bergkristall mit Phantasiearchitektur und besonders die Sebastian-Sailer-Dose — Abb. 132 — mit individuellen Anspielungen); die große Runddose des Heidelberger Museums verwendet dagegen nur Perlmutter, kein Gold.

131. Porzellandose mit Gold-Perlmutter-Mosaik auf Lackgrund, wohl von J. M. Heinrici, um 1760. Magdeburg, Sammlung Dr. A. List.

einer Dose mit Häuschen usw.), in der Dresdner Porzellansammlung (Spitzner-Kollektion; ein Stockknopf mit kartenspielenden Chinesen), im Museum von Gotha (Rechteckdose mit ostasiatischen Blumen und Stilleben[1], in der Sammlung der Frau Budge in Hamburg (weibliches Gegenstück zur abgebildeten Stock-Krücke), im Kunstgewerbemuseum von Leipzig (sitzender Reliefchinese), in Magdeburg in der Sammlung Dr. A. List (Meißner Rokokodose mit einem Emailbildchen; Abb. 131), im Oldenburger Museum (Stock-Krücke), in der ehemaligen Sammlung v. Lanna (2. Auktion in Berlin, 1911, Nr. 961; Rechteckdose mit noch eingestochener Wiener Marke, aber schon Rokoko-Dekor)[2], in Stuttgart (Sammlung Pazaurek; ovale Wiener Dose mit allerlei verstreutem Hausgerät) und in Wien (bei Gräfin Eleonore Herberstein; runde Wiener Dose, auf dem Deckel das gräfliche Wappen Saalburg-Falkenhayn; Wiener Porzellanausstellung im Österreichischen Museum 1904, Nr. 1097). — Da nicht eines dieser Stücke eine Signatur oder sonstige Andeutung des Lack-Mosaik-Künstlers der betreffenden Werkstätten enthält, und da nach Art der Schmuckmotive und dem Grade der Feinheit in der Ausführung mindestens zwei verschiedene Hände anzunehmen sind, sind wir vorläufig nur auf Hypothesen angewiesen. Eine Zuweisung an den erst in der Louis XVI-Zeit besonders hervortretenden Dresdner Hofjuwelier und Steinmosaikkünstler Johann Christian Neuber[3] (1735—1808), der mit J. G. Schenau und J. G. Matthaei den berühmten Kamin von 1782 des Grünen Gewölbes von Dresden und zahlreiche, aus allerhand im Schliff wirkungsvollen sächsischen Mineralien mit Elsterperlen sorgfältigst zusammengesetzte Dosen geschaffen, entbehrt vorläufig jeder Grundlage. — Dagegen kommt ein anderer, in Sachsen tätiger Künstler in Betracht, nämlich der 1711 in Lindau

---

[1] Die von der Deutschen Töpfer- und Zieglerzeitung vom 11. Januar 1902 aufgestellte Behauptung, daß es sich bei diesem Stück um ein „Unikum auf dem Gebiete der Porzellankunst" handle, wird durch die obige Liste richtiggestellt.

[2] Abbildung im Auktionskatalog auf Tafel 90 und (größer) bei Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack, S. 76.

[3] Diese Zuweisung, die man mitunter auch in Händlerkreisen hört, ist — gelegentlich der Ausstellung des Pfeifenkopfes der Dallwitz-Sammlung — von Brüning im Katalog der Berliner Porzellanausstellung von 1904, Nr. 336, allerdings nur hypothetisch geäußert worden. — Meusels Teutsches Künstlerlexikon III. S. 254, das uns die älteste Biographie dieses Künstlers offenbar nach guten Quellen übermittelt, weiß neben dem Dresdner Kamin von 1782 nur Steinarbeiten für Dosen, Ringe und Tische zu nennen. Viel näher liegt eine Beziehung Neubers zu den Arbeiten eines anderen Sachsen, nämlich des Gottlob Lang, dessen Dosen einen beliebten Produktionszweig von Augsburg bildeten. — Hoffentlich wird uns endlich einmal ein grundlegendes Werk über die vielen interessanten „Galanterien" des 18. Jahrhunderts, und zwar gerade Deutschlands, beschert, das wir schon sehr notwendig brauchen.

geborene, seit 1741 an der Meißner Porzellanfabrik angestellte Porzellanmaler Johann Martin Heinrici, der zu den besten Kräften der Manufaktur zählte[1], 1751 sogar von Kändler besonders warm empfohlen wurde, 1763 Hofmaler und 1764 Farbenlaborant ist und am 21. April 1786 in Meißen stirbt. Beim Ausbruch des Siebenjährigen Krieges floh er mit anderen aus Meißen und fand bald Anstellung in Frankenthal, wurde jedoch 1761 als unentbehrlich wieder zurückgeholt[2]. Von diesem Künstler berichten uns nun die Akten, daß er „insonderheit an den mit Gold und Perlmutter eingelegten Tabatièren oder sogenannten papier magé sich exhibiret"; diese Arbeiten, die ohnehin keinen Massenartikel für den Fabrikationsbetrieb bilden konnten, mögen in den Feierabendstunden, vielleicht auch in der Zeit zwischen 1757 und 1761 vorübergehend als Broterwerb entstanden sein. —

132. Lackdose mit Gold-Perlmutter-Mosaik; Wien 1767. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Aber die gleiche Technik muß auch in Wien gepflegt worden sein; dafür sprechen nicht nur die Exemplare auf Wiener Porzellanmaterial, das ein Meißner Künstler sicherlich nie benutzt hätte, sondern besonders die im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum befindliche, reiche (allerdings nicht auf Porzellangrund, sondern auf Schildpatt-Imitation ausgeführte) Dose mit allerhand persönlichen Motiven, die der schwäbische Dichter Sebastian Sailer, Prämonstratenser aus dem Kloster Marchtal, gelegentlich seines Besuches in Wien 1767 dort verehrt bekam (Abb. 132)[3], wozu man doch gerade in

[1] Zwei voll signierte, sehr sorgfältig ausgeführte Porzellan-Porträtbilder, die den König August III. und seine Frau Maria Josepha darstellen (1754 und 1756), sind im Besitze des Prinzen Johann Georg und der Prinzessin Mathilde von Sachsen aufgetaucht und in der Dresdner 3. Kunstgewerbeausstellung 1906 (Abteilung „Techniken" Nr. 1191 und 1192) zuerst öffentlich gezeigt worden.

[2] Berling, Meißner Porzellan, S. 112; W. Loose, Lebensläufe Meißner Künstler, S. 40; F. Hofmann, Frankenthaler Porzellan I, S. 22.

[3] Diese Dose, die der „schwäbische Cicero" (1714—78) von seinen Landsleuten in Wien erhielt, ist geradezu ein Hauptbeispiel für diese Technik, da beide Goldfarben, Silber, mehrfaches Perlmutter, aber neben Schwarzlack auch Rotlack verwendet wurden. Die Ruinen-Architekturen mit Rocaillen wie die Stilleben von Musikinstrumenten sind für die ganze Gruppe typisch, während der Obelisk mit den Priesterinsignien und den vielen Büchern sowie auf der Unterseite die Landkarte des schwäbischen Gebietes mit besonderer Hervorhebung der für S. Sailer wichtigen Orte (z. B. Dieterskirch) nur für

diesem Falle eine damals besonders geschätzte Wiener Spezialität gewählt und eine derartige Bestellung nicht nach auswärts vergeben haben wird. — Aber auch diese Rokokoarbeiten gehen letzten Endes auf jene Versuche zurück, die in der Frühzeit von Meißen im Bannkreis der Fabrik entstanden waren, wenn sie ihnen auch nicht mehr sehr ähnlich sehen. — Die letzten Ausläufer dieser Technik, allerdings wesentlich vergröbert und in einen riesigen Maßstab übertragen, finden wir in Berlin; dort hat ein Lackmaler noch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts 4—5 Fuß hohe Rheinsberger Fayencevasen mit vollständig deckender Lackschicht mit Perlmuttereinlagen überzogen, und zwar in chinesischen Motiven, und, wie dies schon Generationen vor ihm auch in Berlin der Fall war, mit Goldlack übermalt. Eine solche Monstrevase in überraschend guter Erhaltung steht im Berliner Schloßmuseum[1]. Erfreulich sind diese aufdringlichen Nachzügler einer barbarischen Dekorationsweise, die in der Keramik keine Berechtigung hat, natürlich nicht, wenn sie sich auch auf Vorläufer von Chinaporzellan, das ebenso mißhandelt wurde[2], berufen können.

---

diesen allein gelten. Während eines der aufgeschlagenen Bücher einen Bibelspruch der Verehrung enthält, sieht man auf dem andern die Buchstaben $\frac{E\ W}{M}$. Vielleicht haben wir hier, wenn es sich nicht um die Anfangsbuchstaben einer Devise von Sailer handelt, eine Signatur des Verfertigers zu erblicken. Im „Wienerischen Mercantil-Schema" (Wien, bei J. Th. v. Trattner, 1768) ist aber unter allen einzeln aufgezählten Handwerkern keiner zu finden, auf den diese Initialien passen würden, weder unter den Lackierern, die auch allerhand „feines Lackwerk, als Tabatieren, Etuis, Kaffeebretter, Schachteln, Tassen, Zupftrücherl, Uhrkästen, Toilettekästel" usw. machen, noch unter den nächstverwandten „Waderlmachern", die „Eventails oder Waderl [= Fächer] von Holz, Helfenbein, Schildkroten, Perlenmutter, lackiert und gemalen, glatt, eingelegt, durchbrochen etc." herstellen.

[1] Otto v. Falke: Altberliner Fayencen, Berlin 1923, S. 39 und Abbildung 59.

[2] Vgl. die 70 cm hohe Chinavase im Victoria and Albert-Museum von London; Abbildung in E. Zimmermann, Chinesisches Porzellan II (2. Auflage, 1923), Tafel 77.

3. Bottengruber[1].

Dieser Name bedeutet für sich ein Programm, ja er wurde lange Zeit mit Hausmalerei auf Porzellan überhaupt identifiziert. Daß ihm dereinst eine so große Ehre widerfahren werde, hat sich wohl der Sohn eines Freistadter Baders und „Mahler auff dem Sandt" von Breslau Ignaz Bottengruber, als er mit der Schneiderstochter Maria Eleonora Preiß am 12. November 1720 in der Sandkirche beim Traualtar stand, nicht träumen lassen; ein Bader und ein Schuhmacher waren ihre Zeugen. Ein Jahr später, am 8. Oktober 1721, läßt dieses Paar[2] in der gleichen Breslauer Vorstadtkirche seinen Erstgeborenen Johann Christoph Franz taufen, wobei ein Gutsbesitzer Baron von Münnich und eine Baronin von Glaubitz nebst einer Steuereinnehmerin Wolckmann als Zeugen fungieren, vielleicht Kunstfreunde und Gönner der in bescheidenen Verhältnissen lebenden Bottengruberfamilie, die, wie wir den erhaltenen Grundbüchern entnehmen können, keinen Grundbesitz ihr eigen nannte. Das sind die einzigen urkundlichen Nachrichten, die bisher aufzufinden waren[3].

Bottengruber wird zur Zeit seiner Verheiratung, die vielleicht mit der seines selbständigen Arbeitsbeginns wenigstens ungefähr zusammenfallen dürfte, schlechtweg „Maler" genannt, später auch „Miniaturmaler"[4], noch nicht Porzellanmaler; er hat auch allerhand Miniaturen und Aquarellmalereien gemacht, so z. B. vier mythologische Bildchen auf Elfenbein, im Schlesischen Museum von Breslau[5], die bereits unter Bouchers Einfluß stehen, daher seinen späteren Lebensjahren angehören

---

[1] G. E. Pazaurek: Ignaz Bottengruber, einer der ältesten deutschen Porzellanmaler; in Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. II (1902), S. 133ff., mit 28 Textbildern und einer Lichtdrucktafel; vgl. auch den Artikel desselben in Thieme-Becker, Künstlerlexikon IV, S. 413, und schon vorher dessen Aufsatz in den „Mitteilungen des Nordböhm. Gewerbemuseums" (Reichenberg, 1901) XIX, Nr. 1. — Bevor der Vorname Ignaz bekannt war, wurde als der Anfangsbuchstabe des Vornamens „A" angenommen. Dies ließe sich auch aus den Monogrammen und Namenssignaturen des Meisters herauslesen. Urkundlich bezeugt ist jedoch ein zweiter Vorname wenigstens vorläufig nicht.

[2] Das erstemal wird der Name „Pottengruber', das zweitemal „Battengruber" geschrieben, und im Taufbuch der Kreuzkirche erscheint die Frau am 9. Oktober 1729 sogar als „Leonora Büttengremerin"; dem gegenüber bleiben wir bei der Schreibweise der eigenhändigen Signaturen. — „Pottendorfer" (Zimmermann, Beyträge zur Beschreibung von Schlesien, XI, Brieg 1794, S. 1794) oder „Bokengruber" (W. v. Seidlitz in der „Kunstchronik" N. F. II, S. 361) sind Irrtümer bzw. Schreibfehler.

[3] Geistl. Rat Dr. Jungnitz und Prof. Dr. Markgraf in Breslau waren es, denen die ersten archivalischen Feststellungen in dieser Frage gelungen sind.

[4] Kundmann, Academiae et scholae Germaniae. 1741, S. 422.

[5] Vgl. Abbildung in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 163. — Die Zuteilung dieser Miniaturen an Bottengruber erfolgte nicht erst 1853 im Katalog der ehemaligen Galerie des Breslauer Ständehauses, sondern — nach einer freundlichen Mitteilung von Karl Maßner — bereits im ersten Katalog des Kabinetts von Albrecht von Salbisch, 1767.

dürften, und eine größere Folge, nämlich schlesische Vögel, in einem Buche „Aviarium Silesiae“ vereinigte naturgeschichtliche Illustrationen, die bereits vor 1726 für seinen Gönner, Rechtsanwalt Joh. Georg Pauli, entstanden sind[1]. Es war dies ein schrullenhafter alter Hagestolz, der nicht nur Gemälde, Kupferstiche, Bücher oder mathematische, besonders optische Instrumente sammelte, sondern sich auch „viele Jahre mit grossen Unkosten“ den Bottengruber geradezu als Hausmaler hielt, der, nachdem das ornithologische Werk fertig war, für seinen Brotherrn viele Meißner Porzellane („Unterschiedliche Garnituren“) bemalte, darunter auch einen „Caffee-Napp“ mit einem „Festum Bacchi oder ein Götter-Banquet“, der schon damals um 100 Reichstaler nicht feil war[2], eine Sammlung, die, nachdem Pauli 1731 in Danzig gestorben war, von einem Dr. J. B. Rembowßky in Breslau um 4000 Taler „billig“ angekauft wurde und seitdem verschollen, wohl schon längst aufgeteilt ist.

Da die uns erhaltenen, von Bottengruber voll bezeichneten oder wenigstens monogrammierten Werke, soweit sie überhaupt Jahreszahlen tragen, nur auf den kurzen Zeitraum von 1726—30 zusammengedrängt sind, müssen wir uns wieder an den gelehrten Breslauer Arzt und Historiographen Joh. Christian Kundmann halten, der bereits im Oktober 1723[3] von „Dresdnischen“ (Meißner) und Wiener Porzellan spricht und hinzufügt: „Aller dieser kan in sonderheit in Dressden als auch allhier künstlich übermahlet, und die Farben eingebrennet werden, darauf in Bresslau erstlich Herr Preußler nur grau in grau oder schwarze Gemählde gemacht, jetzo aber verrichtet dieses Herr Pottengruber mit allen bunten Farben, und zwar in solcher Perfection, als es sonst niemals allhier gesehen worden.“ Dieselbe Versicherung wiederholt Kundmann, sogar wörtlich, auch 1736[4]. Die beglaubigte Arbeitszeit Bottengrubers liegt also, bevor sein Todesjahr gefunden worden ist[5], zwischen den Jahren 1720 (Hochzeitsjahr) und 1736;

---

[1] Kundmann, Promtuarium rerum naturalium et artificialium Vratislaviense, 1726, S. 82.

[2] Die erste Nachricht hiervon, die uns Kundmann 1726 im „Promtuarium“ übermittelt, lautet unbestimmt: „Diversa instructa vasorum porcellaniorum eleganter pictorum et encausticorum a Bottengrubero“ könnte, da dies unmittelbar hinter dem Album „Aviarium Silesiae“ steht, auch als ein Sammelwerk aufgefaßt werden, in das Bottengruber alle seine für Pauli gemalten Porzellane verewigt hätte. — Aber aus Kundmann (Academiae et scholae Germaniae etc., Breslau 1741, S. 422) erfahren wir später, daß wir es mit den Porzellanen selbst, nicht mit Abbildungen derselben, zu tun haben. — Nachdem Kundmann noch 1741 sein Urteil über die „schön gemahlten und eingebrannten“ Bottengruber-Porzellane aufrecht erhält, das er schon 1723 geradezu bewundernd geäußert hatte, verstehen wir die Wertschätzung, die dieser Künstler schon zu seinen Lebzeiten genoß und die nach seinen erhaltenen Werken auch als berechtigt anerkannt werden muß.

[3] „Sammlung von Natur- und Medizinal- auch Kunst- und Literaturgeschichten, Jahrgang 1723, S. 432; zuerst zitiert von E. W. Braun in „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“ N. F. III, S. 109.

[4] Kundmann, Rariora naturae et artis ... Breslau und Leipzig 1737, S. 640—41; die für die Datierung entscheidende Vorrede ist vom 26. September 1736 unterzeichnet.

[5] Nach einer liebenswürdigen Umfrage, die Herr Erzpriester Michael Ziegan in Breslau bei sämtlichen dortigen katholischen Kirchen zu veranstalten die Güte hatte, läßt sich in den Begräbnisbüchern bis 1760 weder der Tod Bottengrubers noch der seiner Frau nachweisen. Den beteiligten Herren Pfarrern von S. Corpus Christi, S. Adalbert, S. Dorothea,

daß er Schlesier ist und in Breslau lebt, verschweigt er auch auf verschiedenen seiner Signaturen nicht; nur im Jahre 1730 hält er sich eine Zeitlang in Wien auf, was wir ebenfalls durch einige Unterschriften auf seinen Werken erfahren.

133. Bunte Tasse unter Preußler-Einfluß, vielleicht Jugendarbeit von J. Bottengruber; Breslau, um 1720. Prag, ehemalige Sammlung A. v. Lanna.

Vielleicht liegt aber der Übergang von der Miniaturmalerei zur Porzellanmalerei bei Bottengruber sogar noch vor dem Jahre 1720. Da er bereits 1723 „alle" einbrennbaren Farben beherrscht, muß er mit den Versuchen mit den leichtesten Farben — also Schwarzlot, Eisenrot und Purpur — schon wesentlich früher, somit offenbar gleichzeitig, wenn nicht früher als J. G. Höroldt in Meißen, begonnen haben. Und tatsächlich berichtet uns wiederum Kundmann[1], daß Bottengruber bei Pauli, in dessen Hause er ja „viele" Jahre (vor 1726) gearbeitet hat, diese Versuchsstadien nacheinander durchgemacht hat. Nach der Vollendung des schlesischen Vogelbuches „verfielen sie auf die Porcellain-Mahlerey, und dieser Mahler brachte es so weit, daß er grau in grau, oder von braunroter Farbe, so Crocus Martis war, und Purpur-Farbe mit Rubin-Fluß aufs mühsamste en Miniature gantze Historien auf Dresdner Porcellain, mit vielen untermischtem Gold, auf Schüsseln, Teller, Schalen, Krügchen und Theeschälchen, mahlete und einschmeltzete, dadurch die Mahlerey im geringsten nicht geändert wurde."

Grisaille- oder Schwarzlotmalereien, mit denen Bottengruber lediglich den Spuren des ihm um einige Jahre vorausgehenden Breslauers Preußler nachfolgte, sind von ihm nicht nachweisbar; kein einziges schwarzbemaltes Stück trägt — nach unseren bisherigen Kenntnissen — seine Signatur oder auch nur den Stempel seiner deutlichen Eigenart, höchstens der Spiegel einer Schüssel im Schlesischen Museum von Breslau, die bei den Preußler-Arbeiten (vgl. Abb. 203) zu besprechen sein wird, da

S. Maria, S. Mauritius, S. Matthias, S. Michael, S. Nicolaus, S. Vinzenz und der Dompfarre erlaube ich mir für ihre Mühewaltung an dieser Stelle verbindlichst zu danken. — Da nichts davon bekannt ist oder nur darauf hindeutet, daß Bottengruber sein Bekenntnis gewechselt hätte, mag er anderwärts gestorben sein.

[1] J. C. Kundmann, Academiae et scholae Germaniae, Breslau 1741, S. 422. (Frdl. Mitteilung von E. W. Braun in Troppau.)

134. Chinateller mit eisenroter Malerei, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau 1728. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

das Randornament dessen Richtung angehört. Eine andere, ebenfalls nicht signierte Arbeit ist die auch noch halb auf dem Boden Preußlers stehende schlanke Tasse der Lanna-Sammlung[1] (Abb. 133). Die Obertasse mit den beiden Callotfiguren könnte noch ganz von Preußler gemalt sein, so sehr stimmt sie mit dessen Porzellanbechern und Gläsern überein; aber die Untertasse mit dem wilden, unsymmetrischen Rankenornament, das von Jägern und Jagdtieren belebt wird, geht weit über Preußler hinaus und zeigt uns auch in der polychromen Farbengebung verschiedene Ansätze, die Bottengruber bald viel besser auszugestalten wußte.

Dieser Künstler, der die zeitgenössischen Porzellanmaler so ziemlich ohne Ausnahme überragt, mochte offenbar selbst das Bedürfnis fühlen, möglichst bald über den Bannkreis Preußlers, in welchem seine ältesten Porzellanmalereien liegen dürften, hinauszuwachsen und sein größeres technisches und ästhetisches Können darzutun. — Eisenrot- und Purpur-Malereien jedoch, die wenigstens nach den Nachrichten des Breslauer Dr. Kundmann von Preußler nicht gepflegt wurden, behält Bottengruber, wie signierte Stücke von 1728 und 1729 bezeugen, noch lange bei, wenngleich er bereits mindestens seit 1723, also nicht viel später als die ältesten Augsburger Hausmaler, auch die sonstige Farbenpalette nebst Vergoldung — diese allein hat er offenbar nie verwendet — beherrscht. Daß diese Beherrschung erst allmählich erreicht worden ist, zeigen einzelne im Brande weniger gelungene Stücke, die die prächtige Leuchtkraft seiner Hauptwerke noch nicht besitzen; in dieser steht er in der Frühzeit des deutschen Porzellans fast einzig da, zumal er die Augsburger wesentlich überragt, selbst aber kaum von J. G. Höroldt geschlagen wird.

[1] Sammlung A. v. Lanna-Prag; Versteigerung I, Berlin, R. Lepke 1909, Nr. 1421; Abb. im Katalog, Tafel 95.

135. Teetasse mit eisenroter Malerei von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Hamburg, Sammlung O. Blohm.

Bottengruber ist der Maler der Kraft und Lebensfreude; weinerliche Elegien liegen weder ihm noch der Zeit überhaupt. Aus der antiken Götterwelt weiß er sich namentlich jene Gestalten herauszusuchen, die die Lebensbejahung am stärksten offenbaren, in erster Reihe Bacchus mit seinem ganzen übermütigen Gefolge, dann Venus mit ihrer Umgebung oder die lebhaft bewegten, die Meereswogen aufpeitschenden Geschöpfe aus dem Reiche Neptuns. Und aus der irdischen Welt bevorzugt er alles, was mit Jagd und Krieg zusammenhängt; und zahllose Kinder tollen überall herum, als Putten in den Wolken, als Bengel aller Art, meist springend, tanzend, lärmmachend, dazu verschiedene Fabeltiere, ebenfalls in heftiger Bewegung; und nicht weniger springen und tanzen alle Ranken- und Bandelwerkornamente, die die figuralen Motive zusammenhalten, und vergessen oft gewissermaßen, daß sie eigentlich hübsch symmetrisch bleiben sollten, da das Rokoko ja noch gar nicht erfunden ist. — Also selbst dort, wo die überraschend lebendige Polychromie nicht hinzutritt, herrscht freudige, laute Bewegung, die gegen die gemessenen Bewegungen der ungefähr gleichzeitigen Schlafrock-Chinesen eines Höroldt seltsam absticht.

Die einfachsten Porzellanmalereien Bottengrubers sind die in Eisenrot. Manche Frühmeißner Stücke, die weder Fabrikmarke noch Malersignatur tragen, mögen hierher gehören, obwohl solche Stücke ganz ohne Zweifel in der ersten Höroldtzeit auch in Meißen selbst sicherlich nicht selten gemalt worden sind[1]. Von Bottengruber dagegen besitzen wir — wenn auch nicht aus der Anfangszeit seiner Betätigung als Porzellanmaler — eine ganze Reihe voll bezeichneter, lediglich in Eisenrot gemalter Arbeiten, die

[1] Brüning macht im Anschluß an die Porzellanausstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums (1904) den Fehler, alle eisenrot bemalten Stücke der Frühzeit dem Wolfsburg zuzuteilen. Der Berliner Wolfsburgkrug von 1729 ist doch ein Jahr später datiert als die verwandten Bottengruberteller von 1728 und kann diesen gegenüber nur als eine Schülerarbeit gewertet werden; und andere Stücke, wie die Reiterkampftasse bei Dr. v. Dallwitz in Berlin (Abb. 186), sind wahrscheinlich überhaupt keine Hausmalerei, sondern Fabrikmalerei; jedenfalls bieten diese Arbeiten nicht die geringsten Anhaltspunkte, sie dem späteren Breslauer Amateur zuzuweisen.

136. Kaffeekanne mit goldgehöhter Violett-Purpur-Malerei, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau (1729). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

für ihn sehr charakteristisch sind. Es sind dies vier[1] Teller (noch auf chinesischem Porzellan) des Schlesischen Museums von Breslau und ein zur gleichen Serie zählender Teller der Sammlung Prof. Darmstädter[2] in Berlin, die in den Monaten Februar und März 1728 in Breslau entstanden sind (Abb. 134); die lustigen Szenen aus dem Leben der Faun-Familien bilden quadratische Bilder, die im Spiegel der Teller, ohne irgendein vermittelndes Begleitornament, angeordnet sind, während der Rand von je vier, immer aus drei Blumen bestehenden Vignetten, abermals ohne jede weitere Verbindung miteinander oder mit dem Bild im Spiegel, belebt wird. — Ganz ähnliche, offenbar von der gleichen Hand gemalte Dolce-far-niente-Figuren bilden auch den Schmuck der henkellosen, unsignierten Tee-Ober- und -Untertasse, die aus der Sammlung Lanna[3] in die von O. Blohm in Hamburg gelangt ist (Abb. 135); nur nehmen die Bilder die ganzen Schauflächen des Porzellanobjektes ein, bis auf ein schmales (zum größten Teil abgeriebenes) Goldrändchen, das den

[1] In dem von mir in „Schlesiens Vorzeit" N. F. II, 1902, S. 137ff. zusammengestellten Verzeichnis aller mir damals bekannten Arbeiten Bottengrubers werden die einzelnen Stücke näher beschrieben, als dies hier möglich ist, viele auch abgebildet, so diese Teller auf S. 138 und 143. Zu den damals im Schlesischen Museum befindlichen drei Tellern der Serie von 1728 ist ein Jahr später ein vierter hinzugetreten (vgl. Schlesiens Vorzeit III, S. 191).

[2] Vorher bei J. A. Lewy-Berlin; Versteigerungskatalog 1894, Nr. 123.

[3] Auktion A. v. Lanna I (Berlin, R. Lepke, 1909), Nr. 1425; Katalog-Abbildung.

äußeren Abschluß bildet. Ähnliche Satyrszenen, wieder nur in Eisenrot, bedecken auch eine Kaffeekanne des Museo civico in Turin (Nr. 1550), die hier ebenso angegliedert werden darf wie das ebenfalls in Eisenrot in gleicher Weise dekorierte Teekännchen bei Ingenieur Alfred Raydt-Berlin[1].

Dasselbe Leben und Treiben bacchischer Kreise in vollkommen übereinstimmender Art finden wir aber auch in Violett-Purpur-Camayeu — obendrein mit diskreter Goldhöhung — auf einer Reihe von Porzellanen im Hamburgischen Museum, von denen die Kaffeekanne (Abb. 136) die verwischte Signatur, die Untertasse (Abb. 137) das deutliche Bottengruber-Monogramm nebst Ortsangabe von Breslau und der Jahreszahl 1729 aufweisen, während der zugehörige Löffel (Abb. 138), der auf der Außenseite einen größeren Satyrkopf zwischen Akanthuslaub zeigt, die Obertasse und die Kumme (Abb. 139)[2] unbezeichnet sind. Groß und klein bei der Weinlese, trinkend, musizierend und jubelnd, darunter mit Vorliebe eine gute Vordergrundfigur in Rückenansicht, an einem Randbaum wiederholt eine Vorhangdraperie, — das bildet auch hier das Programm, in dem nament-

137. Ober- und Untertasse mit goldgehöhter Violett-Purpur-Malerei, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau 1729. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

[1] Katalog der Ausstellung europäischen Porzellans im Berliner Kunstgewerbemuseum 1904, Nr. 1060 (aber nicht „von Wolfsburg").

[2] Auch abgebildet im Jahresbericht des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg für 1906, S. 83, nebst J. Brinckmanns Erläuterung.

138. Löffel mit goldgehöhter Violett-Purpur-Malerei von J. Bottengruber; Breslau (1729). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

lich den tollenden Kindern mit sichtlichem Behagen eine große Rolle zugewiesen wird. Renaissance-Kupferstiche und sonstige ältere Verkörperungen dieses Milieus[1] haben hierzu Paten gestanden. Bei der Spülkumme, die Bottengruber ein Jahr später in Wien auch farbig wiederholt, können wir den zugrunde liegenden Stich nachweisen; es ist dies der Stich von Johann Theodor de Bry (1563—1623)[2], „Triumph des Bacchus" (Abb. 140), der auf das Gemälde von Maerten Jacobsz van Veen („Hemskerkius", 1498—1574) zurückgeht, das wieder einem Bilde von Giulio Romano[3] entnommen ist. Bei Bottengruber ist die ohnehin übervolle und dichte Komposition durch den eingeschobenen Kulissenbaum, der Anfang und Ende aneinanderschließt, und die nächst dem Baum auch noch hinzugefügte, eine Faunbüste bekränzende, bacchische Familie (in der Art der eisenroten Teller von 1728) noch figurenreicher geworden, wurde aber durch Vereinfachung von Einzelheiten, namentlich des Tempels, wie des hügeligen Hintergrundes ein wenig aufgelockert. Diese charakteristischen Stücke, zu denen noch eine ebenfalls violett bemalte (unbezeichnete) Einsatztasse (nur Untertasse) mit einer Panfamilie nebst Putten mit einem Ziegenbock in der Dresdner Porzellansamm-

[1] Lebhafte bacchische Putten, häufig mit Ziegen, wie sie Bottengruber liebt, sind besonders seit der Barockzeit eines der geläufigsten Dekorationsmotive; die Fresken Giulio Romanos im Palazzo del Tè in Mantua sind nicht die ersten, die sie heranziehen, ebensowenig die Sockel der Doppelfiguren im Wiener Belvederegarten; auch vor den Kirchen machen sie nicht halt (z. B. in S. Maria maggiore in Bergamo); Jan de Duyts († 1677) benützt diesen Vorwurf (z. B. im Leipziger Museum) ebenso gern wie die Franzosen, z. B. Marot oder Watteau. Namentlich François Duquesnoy († 1643) hat diesen Stoff gerne variiert und wurde damit der Ausgangspunkt für viele kunstgewerbliche Arbeiten, namentlich für Elfenbeinschnitzereien (z. B. im Museum von Braunschweig) oder Silberarbeiten (z. B. in der Sammlung Carl Mayer v. Rothschild in Frankfurt), aber auch für geschnittene Gläser, besonders von Potsdam und Schlesien, die aber meist nicht so gelungen sind wie die schlesischen Bottengruber-Porzellane. Sonst hat sich das Porzellan in Plastik und Malerei dieses Stoffes erst später ganz bemächtigt, der sich noch im Rokoko wie in der Louis XVI-Zeit ungeschwächter Verbreitung erfreut (z. B. Supraporte im Schloß Sanssouci). — Mit den Bottengruber-Bacchanalen wäre auch das nur ein wenig ältere, anonyme Gouache-Bild Nr. 164 der Kunsthalle von Dessau zu vergleichen; es steht kein großer Künstler dahinter, aber die saubere Ausführung hat es mit den Arbeiten des schlesischen Meisters gemein.

[2] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 113.

[3] Abb. in der Zeitschrift „Connoisseur" XXXV, 1913, S. 35. — Ein dieses Gemälde wiedergebender Kupferstich befindet sich im Hamburgischen Museum f. K. u. G.; der große dreiteilige Kupferstich von Bos nach dem gleichen Gemälde von 1543 ist u. a. im Kupferstichkabinett von München vorhanden. — Vgl. auch E. Fuchs, Illustr. Sittengeschichte I, Renaissance, Ergänzungsband, S. 300, Abb. 236.

139. Kumme, goldgehöhte Violett-Purpur-Malerei — nach dem Stich von de Bry — von Bottengruber; Breslau (1729). Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

lung gehört, ermöglicht es uns, das schöne Meeresgötter-Service in Purpur-Camayeu im Berliner Schloßmuseum (M. 1109ff.) ebenfalls als eine Arbeit Bottengrubers[1] anzusprechen (Abb. 141). Es handelt sich um ein Teekännchen, eine Spülkumme (beide

[1] Dieses Service, abgebildet in L. Schnorr v. Carolsfelds Porzellan der europäischen Fabriken, Berlin 1912, S. 239, wie in dessen Bearbeitung des Berliner Porzellan-Handbuches S. 235, stammt aus der Sammlung A. v. Minutoli in Liegnitz, wo es in den „Vorbildern" (bereits 1855; I. 6) zuerst publiziert worden ist. Lange galten diese Porzellane merkwürdigerweise als das „Teeservice Augusts des Starken, von italienischen Künstlern gemalt" (z. B. noch im „Führer" durch das Berliner Kunstgewerbemuseum von 1902, S. 78, eine Bezeichnung, die in Berlin auch sonst wiederkehrt, z. B. im Auktionskatalog Dr. Krauspe 1895, Nr. 277). Später (z. B. in der 15. Auflage des „Führers", 1910, S. 85) wurde es „wahr-

140. Triumph des Bacchus; Stich von J. Theodor de Bry; Vorbild für die beiden Bottengruber-Kummen in Abb. 139 und 142.

141. Tasse aus dem violetten Meeresgötter-Service von J. Bottengruber; Breslau, um 1730. Berlin, Schloßmuseum.

mit der Meißner Schwertermarke bzw. K. P. M.-Marke) und sechs (unbezeichnete) henkellose Ober- und Untertassen, die, mit besonderer Sorgfalt ausgeführt, zu dem Besten zählen, was in früher Camayeu-Malerei auf Porzellan vorhanden ist. Die von Bottengruber beliebte dichte Komposition steigert sich hier zu einem Leiber-Gewühl von wild bewegten Tritonen- und Nereidenfamilien mit zahllosen Putten, nebst Hippokampen und riesigen Delphinen, — alles in sicherer, stark betonter Umrißzeichnung neben weicher, getupfter Modellierung; einzelne Stellen (z. B. Wellenkämme) sind vor dem Einbrennen radiert, womit auf die ersten Fayence-Hausmaler zurückgegriffen wird; die lila Purpurfarbe ist nicht auf allen Stücken gleich, sondern (auf der Kanne) feuriger oder (auf der Kumme) lichter; die Goldränderung ist, wie meist bei Bottengruber, rötlich.

Sind auch diese Arbeiten, die vielleicht nur noch von der Wiener Tasse von 1730 übertroffen werden, viel besser und sicherer gezeichnet als die vorangegangenen Camayeu-Malereien, so ist doch nicht die Zeichnung Bottengrubers Hauptstärke, sondern die Farbengebung. Am großartigsten kann er sich also entfalten, wenn er seine ganze polychrome Palette heranzieht und in dieser Richtung nicht nur sein die meisten

scheinlich“ dem Wolfsburg zugeteilt. Auch C. Buchwald (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift VII, 1919, S. 224) weist auf die Möglichkeit hin, in diesem Service (das aber nicht aus Hohenzollern-Besitz in das Kunstgewerbemuseum kam) jene Garnitur erblicken zu können, die Wolfsburg 1736 der Kronprinzessin von Preußen überreicht hat, betont aber gleichzeitig, daß „das Fehlen der Künstlersignatur gerade in diesem Falle besonders wunderlich wäre“. Selbst wenn wir Buchwald beipflichten wollten, müßte die Mitarbeit Bottengrubers in diesem Falle noch viel weitergehend gewesen sein als bei dem Berliner Wolfsburgkrug von 1729, so daß diese Porzellane, selbst wenn sie Wolfsburgs Signatur trügen, eher dem Werk seines Lehrers anzugliedern wären. — Ich halte dafür, daß Schnorr von Carolsfeld in der Zuteilung an Bottengruber vollständig im Recht ist, da ich im Laufe der letzten Jahrzehnte nichts gefunden habe, was diesem Service näher stünde als die Bottengruber-Porzellane zwischen 1728 und 1730.

Zeitgenossen überragendes technisches Können geltend macht, sondern auch in künstlerischer Hinsicht die der inhaltlichen Lebensfreude seiner Darstellungen entsprechende Farbenfreude hinzufügt. Besonders glücklich ist die von Bottengruber in die Porzellandekoration eingeführte Gegenüberstellung von Einfarbigkeit und Mehrfarbigkeit am gleichen Stücke, ein Farbenkontrast, der schon von den Renaissancemalern, namentlich auf Deckengemälden des 16. und 17. Jahrhunderts, erfolgreich angewendet worden ist, und den auch die späteren Nürnberger Fayencemaler nicht selten zu nützen wußten; und doch hat dies keiner so geschickt getan, wie Bottengruber, der bei aller Buntheit niemals grell wird, schon weil er durch seine ausgiebige, warme Vergoldung die polychromen Teile seiner Malerei von den Camayeu-Medaillons immer zu trennen und beide miteinander in ein wohltuendes Gleichgewicht zu bringen weiß. — Daß diese Arbeiten, die die schönsten sind, zugleich seine letzten sein müßten, ja überhaupt jünger wären als seine sonstigen Malereien, läßt sich nicht feststellen, da in dem zu kurzen Zeitraum von 1726—30, auf den sich seine datierten Stücke zusammendrängen, die verschiedenen Gruppen nebeneinander gehen.

142. Buntbemalte Kumme mit dem Bacchuszug nach de Bry, von J. Bottengruber; Wien 1730. Wien, Österr. Museum für Kunst und Industrie.

Auch das verwendete Porzellanmaterial gibt wenig Anhaltspunkte für eine zeitliche Anordnung der einzelnen Stücke. Chinaporzellan scheint nach 1728 nicht mehr verwendet worden zu sein, zumal Bottengruber die reinere, wärmere Glasur des frühen Meißner Porzellans sympathischer sein mußte. Erst als Höroldt die Abgabe unbemalten Porzellans wie gegenüber den Augsburgern, so auch für andere Interessenten erschwerte und gegen Ende der zwanziger Jahre ganz unterband, Bottengruber sich jedoch mit erschlichener und überdies nicht fehlerfreier Ware nicht zufrieden geben mochte, suchte er die Verbindung mit Wien, das um diese Zeit schon sehr leistungsfähig war; von 1730 an wird er wohl nur noch Wiener Porzellan verwendet haben, was ja auch sonstige Vorteile hatte, da Breslau damals noch zu den österreichischen Erblanden zählte, so daß für ihn eine Zollabgabe entfiel. Da aber das frühe Wiener Porzellan in Masse und Glasur keineswegs einheitlich ist und daher von dem gleichzeitigen Meißner nicht immer leicht auseinandergehalten werden kann, überdies vielfach die Meißner Formen und Modelle einfach

herübergenommen hat, gewinnen wir für die Datierungsfrage keine Anhaltspunkte. Wir werden daher die bunten Bottengruber-Arbeiten am besten nach den Darstellungsstoffen anordnen können.

Zunächst ist es der bacchische Kreis, den unser Meister wie in Eisenrot und Purpur auch in bunten Farben gerne verwendet. Die voll bezeichnete, in Wien entstandene Spülkumme, mit dem Triumph des Bacchus nach Th. de Bry von 1730, die aus der Prager Lanna-Sammlung[1] in das Österreichische Museum von Wien (Abb. 142) kam, ist lediglich eine Wiederholung des ein Jahr älteren, in Purpur-Camayeu gehaltenen Stückes. Aber diese Wiederholung ist keineswegs sklavisch getreu, sondern stellt sich bei näherer Prüfung als eine nicht unwesentlich verbesserte Neuauflage dar. Die ganze Gruppe wird nun durch die völlige Hinweglassung des Mittelhügels noch mehr von der Kupferstichvorlage entfernt, so daß sich die Silhouette der Hauptgruppe nun klarer

[1] Sammlung Lanna I (Berlin, Lepke, 1909), Nr. 1424 (Abb. im Auktions-Katalog, Tafel 96); vielleicht ist dieses Stück oder ein Vorläufer davon der bereits oben erwähnte Kaffeenapf mit dem „Festum Bacchi", für den — nach der wiederholten Bemerkung Kundmanns — dem Dr. Pauli, also noch vor 1731, „von einem gewissen Freiherrn Ts. von Th." vergeblich 100 Reichstaler geboten worden waren. — Von vier Seiten abgebildet in „Schlesiens Vorzeit", S. 150 und 151.

143. Tasse mit bunten Bacchanten-Grotesken, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau 1726.
London, British Museum, W. Franks-Collection.

144. Venus-Untertasse, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau, um 1730. Breslau, Schles. Museum für K. u. A.

gegen den Porzellanhintergrund abhebt; die kleine Puttengruppe mit dem Ziegenbock, die auf dem Vorbild etwas lose für sich einherspaziert, wird nun an den Wagen besser angeschlossen, und zur Füllung des Loches rechts vom Wagenlenker mit dem Weinlaubstab, das durch das Auseinanderziehen der Figuren über die Gefäßwand entstand, wird noch eine selbständige Halbfigur eingefügt, die weder auf dem Kupferstich, noch auf der Hamburger Kumme zu sehen ist. Gerade diese freie Art, ein Vorbild je nach Bedarf umzukomponieren, ist für Bottengruber recht bezeichnend und läßt es uns erklärlich erscheinen, wenn wir auf seinen Porzellanen wohl manche bekannten Einzelzüge von früheren Kunstwerken wiederfinden, aber doch, trotz der so häufigen bacchischen Ziegenbock-Puttenszenen, eine genaue Herübernahme einer ganzen Komposition wohl nur schwer werden nachweisen können.

Zu den bacchischen Darstellungen auf Bottengruber-Porzellanen gehört ferner die unbezeichnete vierseitige Flasche im Berliner Schloßmuseum, auf der sich bereits Camayeubilder in Olivbraun (Bacchus und Ariadne, Triumphzug des Bacchus) und Violettpurpur (Putten bei einer Pansherme bzw. bei der Obstlese) in Barockkartuschen mit Goldranken und bunten Füllseln (Panther, Papageien, Trauben) vereinigen. Im gleichen Museum befindet sich noch ein ebenfalls unsignierter (gekitteter) tiefer Teller (Nr. 1546), der in der Mitte wieder Bacchus und Ariadne in wuchtigen, unsymmetrischen Ranken zeigt (in lebhaften, aber trocken aufsitzenden Farben); und zwischen den Ranken wachsen Obstzweige heraus, bacchische Putten schlingen Weinranken mit Trauben dazwischen; zwei Putten mit Weinglas und Tamburin, bunte Vögel und Panther beleben die übrige Fläche. Und dieses Stück hat in derselben Sammlung (Nr. 1547) ein ebenfalls aus der ehemaligen Minutolisammlung von Liegnitz stammendes Pendant[1], das nicht mehr dem Bacchuskreise angehört, aber doch im Rahmen der antiken Mythologie bleibt; zwischen unsymmetrischem, wieder von Kindergestalten (Jahreszeiten?), Vögeln, Lorbeerzweigen und Efeugehängen belebtem wuchtigem Rankenwerk sitzen Boreas

[1] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 137.

und Oreithyia, alles in bunten, wenn auch glanzlosen Farben und Gold, auf der Unterseite mit der Signatur ÎA. B. f. Wrat. 1728; für die weibliche Hauptfigur mag eine Vorlage benutzt worden sein, alles andere ist aber offensichtlich Eigenbau, zum Teil von kindlicher Naivität und doch von unleugbar frischem Schwunge. — Noch üppiger ist das (Meißner) Teekännchen mit dem dichten, heftig bewegten Gewühl größerer Figuren aus dem Reiche des Neptun und Bacchus mit Hippokampen, Panthern und Drachen in der Sammlung von Prof. Darmstädter-Berlin[1], an die sich noch eine (ebenfalls unbezeichnete Meißner) Kaffeekanne[2] nebst übereinstimmender, henkelloser Tee-Ober- und -Untertasse[3], wieder mit großen Figuren, Putten und Fabeltieren, Vögeln und Schlangen in wildem Rankenwerk, anschließt, die aus dem Besitz des verstorbenen Hauptmanns a. D. Max Höhne-Berlin in das Schlesische Museum von Breslau gelangt ist. Zeitlich näher

[1] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 139.

[2] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, Lichtdrucktafel V; eine andere, aber kleinere Ansicht derselben Kanne, die auf der Berliner Ausstellung von Kunstwerken aus der Zeit Friedrichs des Großen 1893 zu sehen war, im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIV, 1893, auf Lichtdrucktafel 6, links oben.

[3] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 141, Fig. 5 und 6.

145. Ober- und Untertasse mit bunten Götterfiguren von J. Bottengruber; Breslau, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

bestimmt werden diese letztgenannten Stücke durch die offenbar demselben Service angehörige Tee-Ober- und- Untertasse von 1726 in der W. Franks Collection der Bethnal Green-Sammlung des Britischen Museums in London (Abb. 143)[1], die mit ihren beiden aus den Akanthusranken herauswachsenden großen Figuren nebst Panther, wie auch den bacchischen Kindern das Dekorationsschema der letztgenannten Tasse wiederholt und doch wieder eine ganz selbständige Lösung findet. — Diesen schon durch die Abmessungen der Figuren für das Porzellanmaterial fast zu massig dekorierten früheren Stücken stehen auch zartere bunte mythologische, wohl spätere Malereien Bottengrubers gegenüber, die zu seinen schönsten Arbeiten gerechnet werden müssen. In kühn geschwungenen Barockkartuschen, die auch in belebtem, buntem Rankenwerk, jedoch von symmetrischer Anordnung endigen, sind mythologische Figuren angeordnet, zu denen die Putten und Tiere in den Ranken zum Teil keine Beziehungen haben, sondern die als lustig eingestreute Drolerien die lebhafte Phantasie des Porzellanmalers illustrieren, der sich auch in den Details der Bild-Umrahmungen und -Bekrönungen nicht gerne wiederholt; und doch haben wir offenbar Überbleibsel zusammengehöriger Götterservice vor uns, wohl von jenen „Garnituren", die für Bottengrubers Brotherrn Pauli entstanden sind. Hierher gehören zunächst zwei monogrammierte Unter-

146. Ober- und Untertasse mit bunten Götterfiguren von J. Bottengruber; Breslau, um 1730. Turin, Museo civico.

[1] A. W. Franks Catalogue of a collection of continental porcelain (London 1896), S. 16, Nr. 123 und Signatur-Abbildung auf Tafel III. — Außer dem Monogramm J. B. (das, wie immer, auch J. A. B. gelesen werden könnte) und der Jahreszahl, beide in Rot, finden wir darunter noch ein Elefantenkopf-Ornament, dessen Deutung sich unserer Kenntnis entzieht, sowie darüber in Gold ein W, das sicherlich nicht als „Wien", sondern als „Wratislaviae" aufzulösen ist, entsprechend der Signatur auf den eisenroten Tellern von 1728.

tassen im Schlesischen Museum von Breslau, von denen die eine (von 1729) Apollo in intimer Umarmung mit einer Nymphe vorführt (Tafel 12), während die andere (Abb. 144) die in Wolken thronende Venus nebst Amor, am Rande vier Putten als die vier Elemente, alles in Gold und lebhaften Farben, zeigt[1]. — Von einem anderen, mit den beiden letzten Stücken sehr verwandten bunten Götterservice lassen sich drei hohe, henkellose Kaffeetassen mit Untertassen nachweisen, die ein anderes Kompositionsschema haben. In den prächtigen symmetrischen Kartuschen der Untertassen ist unterhalb der Hauptfigur durch eine stark betonte Horizontale das untere Drittel abgetrennt, und in diesem ist ein selbständiges kleines Zacken-Medaillonbild mit figürlichen Szenen in brauner Camayeu-Malerei in der Mittelachse eingefügt; auf den Obertassen stehen ähnliche einfarbige Medaillons auf der einen Seite der polychromen Hauptfigur auf der anderen gegenüber. Die unbezeichnete Tasse mit der Venus bzw. mit Apollo befindet sich in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 145), die monogrammierte mit der Amphitrite auf einem großen Delphin im Museo civico in Turin (Abb. 146) und die mit der Ceres, wieder ohne Signatur, in der ehemaligen Berliner Sammlung Dr. G. Reichenheim. Die zahlreichen Figürchen, namentlich Tiere, und allerlei Embleme, die die Ranken beleben, sind an diesen Stücken besonders reizvoll. — Vom dritten Götterservice, einem Teeservice, dessen Untertassen ebenfalls das Bottengruber-Monogramm, und zwar wieder ohne Jahreszahl, aufweisen, haben sich alle sechs (henkellosen) Tassen erhalten, und zwar steht eine (seit 1913) im Österreichischen Museum in Wien, als Geschenk der Frau Nina Fröhlich-Feldau-Wien, die noch zwei andere dieser Tassen hat, eine weitere[2] bei Frau Selma von Straßer-Feldau in Budapest, ihrer Tochter, eine fünfte bei einer anderen Tochter in Pommern, während die letzte beim Antiquar Pattern in Graz zurückgeblieben und inzwischen anderweitig veräußert worden ist. Jede Untertasse zeigt im Hauptbild die bunte Personifikation eines Planeten (Jupiter, Venus, Merkur, Saturn usw.) in Wolken, in der wilden Rankenumgebung außer dem Planetenzeichen noch allerhand Anspielungen durch Figürchen und Embleme, während auf jeder Obertasse zwei bewegte Kartuschenbildchen aus dem gleichen Darstellungskreise einander gegenüberstehen, von denen das eine in Braunviolett, das andere in Eisenrot gehalten

---

[1] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 12. — Die Signatur zeigt beide Male das aus J. und B. gebildete Monogramm in Violettbraun, auf dem Apolloteller (Inv. Nr. 11, 17) mit einem dreiteiligen, symmetrischen Akanthusblatt darüber und einem Strich darunter, beim Venusteller ähnlich mit einer Akanthusranke darunter. — Übrigens gibt es auch andere gleichzeitige Feuermaler mit den gleichen Initialen, wie jenen „Meister" JB, von dem die beiden Emailplaketten von 1723 in der ehemaligen Sammlung Leonhard-Mannheim (Auktion II, bei Helbing, München 1910, Nr. 1153, mit Katalogabbildung) herrühren, der jedoch Bottengruber gegenüber nur ein sehr bescheidener Handwerker ist.

[2] Abgebildet von E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk" XI, 1908, S. 210, und von diesem auch auf der Ausstellung von europäischem Porzellan im Museum von Troppau 1906 (Nr. 491—494) im Katalog zuerst beschrieben.

Untertasse mit bunter Götterszene, bez. von J. Bottengruber; Breslau, um 1730.
Breslau, Schles. Museum für K. u. A.

ist, und im Inneren der Tasse je ein passender Vogel in Schwarzlot erscheint. — Und astronomische Personifikationen sind es auch, die neben den drei größeren Apollo-Medaillons (Quadriga, links Apollo mit dem Drachen Python, rechts Apollo und Daphne) die lustigen Ranken und Zweige nebst Putten auf der schönen Kaffeekanne der Sammlung von Prof. Dr. Darmstädter in Berlin (Abb. 147) beleben. Allerdings sind diesmal die Farben — verschiedene Töne von gelblichem oder rötlichem Braun — merkwürdig blaß. Vielleicht handelt es sich bei diesem Stück um eine neue, nicht gelungene Probe mit neuen Farben. Von den Bottengruber-Nachahmern wäre keiner imstande gewesen, namentlich die Zeichen des Tierkreises so geschickt einzukomponieren, so daß man auch dieses Stück dem Werke des Meisters angliedern muß.

147. Kaffeekanne mit blaß-bunten Apollodarstellungen von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung von Prof. Dr. Darmstädter.

Zum Unterschiede von solchen mythologischen Stoffen, bei deren Ausführung der Auftraggeber dem Maler manche gelehrte Beziehung erst soufflliert haben mag, haben wohl die Porzellane mit Jagddarstellungen weniger innere Schwierigkeiten bereitet. Auch da können wir die Reste von drei einander sehr ähnlichen und doch nicht vollständig übereinstimmenden Servicen verfolgen. Die Hauptstücke des einen, nämlich eine Kaffeekanne, eine Teekanne (mit einem anderen, einfacheren Henkel) und drei henkellose Teeschalen mit Untertassen — Meißner (kaum Wiener) Porzellan ohne Marke und ohne Künstlersignatur — stehen im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg[1]

[1] Abbildung in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 21, und (die Kannen von der anderen Seite) als Lichtdrucktafel bei Pazaurek, Keramik des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, 1905; Tafel 17.

148. Buntes Jagdservice mit Purpurmedaillons; von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

(Abb. 148); eine zugehörige Unterschale ist in der Dresdner Porzellansammlung, eine andere in der Sammlung James Simon in Berlin[1]. Die Komposition ist etwas einfacher wie auf den Götterservicen; die schwere goldene, blau gefüllte Kartusche ist immer die gleiche; nur das Violett-Purpur-Camayeu-Jagdbildchen, das sie einschließt, ist überall anders, ebenso die beiden als Jäger gekleideten, bunten Putten, die auf eisenroten, damaszierten Lambrequindecken stehen; auch die über den Kartuschen angebrachten bunten Jagdtrophäen, von denen Eichenlaubzweige ausgehen, weisen kleine Variationen auf. — Nur geringfügige Abänderungen zeigt das zweite Bottengruber-Jagdservice, das an Stelle der mittleren oberen Jagdtrophäe der Untertassen, ebenso über den Kartuschen des Teekännchens noch einen dritten Jägerputto mit springenden Tieren aufweist. Das Kännchen (Abb. 149) wie zwei Teetassen, von denen eine den ausgeschriebenen Künstlernamen in Lila als Signatur trägt, befinden sich in der Sammlung von Geheimrat G. von Klemperer in Dresden, eine weitere Untertasse (ebenfalls mit Signatur) bei H. Ball in Dresden. — Wesentlich davon verschieden ist das dritte Jagdservice, auf Meißner Porzellan; die Riefelungen, die vergoldet worden sind, lassen bei der Kaffeekanne, in der Sammlung Heinrich Rothberger in Wien (Abb. 150), und namentlich bei der ovalen Zuckerdose der Sammlung Dr. Reichenheim in Berlin (Abb. 151), die man erst jetzt dem Werke Bottengrubers ohne Bedenken anschließen darf, nur einen geringen Raum für die Malerei übrig. Die Goldkartuschen mit je einer Maske oben und unten und den violetten Jagd-Camayeubildern, zu denen noch kleine bunte Jägerfigürchen und violette Jagdtrophäen treten, können sich daher nur auf den (lediglich außen goldgerippten) Untertassen — z. B. im Stuttgarter Landes-Gewerbe-

149. Teekanne des zweiten Jagdservices von J. Bottengruber; Breslau, um 1730. Dresden, Sammlung von Geheimrat G. v. Klemperer.

[1] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 10, Fig. 7.

museum (Abb. 152) — ein wenig entfalten und auch allerlei Jagdtiere hinzutreten lassen, während sich die Zuckerdose fast nur auf zwei schmale Leisten mit Masken und kleinen Tieren beschränkt. Ein weiteres zugehöriges Stück steht in der Sammlung von Dr. v. Dallwitz in Berlin; auch das zylindrische, silber- und emailmontierte Kännchen ohne Signatur in der Sammlung Dr. G. Reichenheim in Berlin schließt sich hier mit seinem violetten Jagdbild in der Barockkartusche wie mit den auf den Ranken jagenden bunten Kindern und Hunden zwanglos an.

Auch von den Bottengruber-Malereien mit militärischen Motiven, die wie die Götterservice zu seinen reichsten und phantasievollsten Arbeiten zählen, scheinen ursprünglich zwei sehr ähnliche, aber doch voneinander verschiedene Service vorhanden gewesen zu sein, da wir zwei Spülkummen dieser Art besitzen. Die eine derselben steht im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe[1] und fügt zu den sonstigen Darstellungen noch — wie dies auch bei der

[1] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 147 und 148.

150. Kaffeekanne des dritten (geriefelten) Jagdservices von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. - Wien, Sammlung Heinrich Rothberger.

151. Zuckerdose der dritten Jagdservices von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.

Teeflasche aus dem Militär-Service von J. Bottengruber; Breslau 1727.
(Von drei Seiten.) Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Zweite Teeflasche aus dem Militär-Service von J. Bottengruber; Breslau 1727.
(Von drei Seiten.) Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

zugehörigen, ebenda befindlichen, monogrammierten und lokalisierten Teetasse mit Untertasse von 1726 (Abb. 153) der Fall ist — ein gekröntes Steinbockwappen (in Violett-Camayeu) hinzu, das bei den anderen Objekten fehlt, nämlich sowohl bei der ein Jahr jüngeren Spülkumme mit der Signatur „J. Bottengruber f. Wratisl. 1727" in der Porzellansammlung von Dresden[1], als auch bei der monogrammierten, lokalisierten, aber nicht datierten Untertasse in der Bayrischen Landes-Gewerbeanstalt in Nürnberg (Abb. 154), ferner auf den beiden silbermontierten Flaschen der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Tafel 13 und 14) und schließlich auf dem offenbar mit diesen Objekten wenigstens lose zusammenhängenden, wenn auch außerhalb der Service stehenden Zylinderkrug der ehemaligen Sammlung J. Paul in Hamburg[2]. Die üppige Dekoration besteht überall aus einem bzw. zwei Bildchen (auch von der sonst bei diesem Maler ungewöhnlichen Querrechteckform) mit Schlachtenszenen etwa in der Art von van der Meulen in Purpur-Camayeu, denen zur Seite auch hockende, gefesselte, nackte Türkengefangene[3] beigegeben sind, die ebenso wie die überreichen Waffentrophäen und Stilleben aus Geschützen, Pulverfässern, Sandkörben, Mörserkugeln, Trommeln, Pauken,

152. Untertasse aus dem dritten Jagdservice von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Abb. (von zwei Seiten) in „Schlesiens Vorzeit" II, S. 14, Fig. 12 und 13; vorher in der Auktion J. A. Lewy-Berlin 1894, Nr. 42.

[2] Kunst-Sammlung Johannes Paul, Versteigerung in Cöln (J. M. Heberle, 1882), Nr. 362 (ohne Abbildung), daselbst als Art von „Bottengräber" angesprochen; vorne ein Reitertreffen in Violett-Camayeu, von Waffentrophäen, kleinen Landschaftsmedaillons, Engelskopf usw. umrahmt in einem Vierpaßmedaillon, mit vergoldetem Silberdeckel; seither verschollen.

[3] Die gleiche Zusammenstellung nackter Türkengefangener und Waffentrophäen mit einem rechteckigen Camayeu-Schlachtbildchen begegnet uns nur wenige Jahre früher auch auf dem Münchener Türken-Wandteppich von 1724, der den Waffenruhm des Kurfürsten Maximilian II. Emanuels verherrlicht und sich jetzt im Bayerischen Nationalmuseum von München befindet (Lichtdruckabbildung in Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken in Bayern, München 1892). — Die Kombination eines von hockenden, gefesselten Türkensklaven und Waffentrophäen flankierten Rechteckbildchens mit einer Schlachtenszene finden wir übrigens bereits im unteren Drittel des bekannten Kupferstiches mit dem Porträt des Kaisers Rudolfs II. nach Johann von Aachen von Egidius Sadeler von 1603, der aber hier nicht getreu kopiert wird. — Sitzende Sklaven standen als Vorbilder auch auf anderen Kupferstichen zur Verfügung, wie z. B. auf denen von Stefano della Bella nach dem Medici-Standbild im Hafen von Livorno. — Noch viel später leben gefesselte Türkengefangene in der Porzellandekoration weiter fort, wie etwa auf dem Berliner Dessertservice für Katharina II. von Rußland von 1772.

153. Tasse aus dem Militärservice mit Wappen, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau 1726. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Fahnen und sonstigem Kriegsgerät, selbst von Festungsplänen, und die auf den zum Teil unsymmetrischen Gold-Ranken verteilten (ungleich besser als auf den Jagdservicen gemalten) lebhaften Puttensoldaten mit Waffen, Schanzzeug, Blas- oder Schlaginstrumenten in lebhaften Farben gemalt sind. — Ob diesen prächtigen Stücken von 1726 und 1727, die die Freude über die Zurückdrängung der Türken durch Prinz Eugen deutlich widerspiegeln, noch weitere, nicht zu diesen Servicen gehörige, einfachere Tassen mit lebhaften Schlachtenszenen[1] angegliedert werden dürfen, läßt sich, da sich die Nachahmer Bottengrubers in Breslau und anderwärts teilweise in Anonymität hüllen, nicht mit Sicherheit entscheiden. Sowohl die unten geriefelte, aber nicht vergoldete Henkeltasse mit dem bunten, umlaufenden, antikisierenden Schlachtenbild im Schlesischen Museum in Breslau (Abb. 155), wie auch drei ebensolche, gleichfalls unsignierte Stücke in der Dresdner Porzellansammlung, von denen zwei dichte, figurenreiche Reiterkämpfe in Farben, die dritte in einem ins Violette spielenden Sepiaton wiedergeben[2], könnten ebenso wie etwa das eisenrot gemalte Töpfchen mit S. Pauli Bekehrung in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (Abb. 156) trotz aller Verschiedenheit als Vorstufen für die späteren, reicheren Arbeiten angesehen werden. — Und die in der Farbengebung auffallend blaß geratene Teeflasche, die vor einiger Zeit bei J. Drey jun. in München auftauchte (Abb. 157), steht trotz des etwas philiströsen Wappens und der darüber angebrachten Laubwerkornamente im Preußler-Charakter den beiden

[1] Vgl. auch die Tasse in „Bottengruberscher Art" in der Auktion A. Erichsohn in Dresden, 1894, Nr. 358.

[2] Dasselbe Kompositionsschema finden wir übrigens auch beim schlesischen Glas, z. B. ein umlaufendes Reitergefecht in Schwarzlot auf einem leicht geschweiften Becher, der in der unteren Hälfte — wo bei den Porzellantassen die Riefelungen angebracht sind — vertikale Schlägelungen zeigt, nämlich in der ehemaligen Sammlung Dr. Grempler-Breslau (Abb. in E. v. Czihak, Schlesische Gläser, S. 114).

erwähnten, viel besser gelungenen Teeflaschen der Sammlung G. Tillmann-Hamburg so nahe, daß man auch sie hier anzugliedern und keinem Schüler zuzuteilen haben wird.

Religiöse Motive sind unter den Bottengruberstücken nicht bekannt; aber auch aus anderen Stoffgebieten sind bisher nur vereinzelte Porzellane aufgetaucht. Märchenhaft volkstümlich-humoristische Stimmung sehen wir nur in dem violetten Camayeubildchen mit der Szene „Bruder Esel mit dem Gelt“[1] in einer Goldkartusche mit bunten Faunen, Affen und Masken auf dem unbezeichneten, aber sicher dem Werk Bottengrubers zuzuzählenden Walzenkrüglein im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg[2], wie uns ein bukolischer Inhalt nur auf der auf Wiener Material gemalten, aber ebenfalls unbezeichneten Zuckerdose im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum[3] begegnet, bei der lagernde Kühe und Ziegen mit Landschaftsbildchen abwechselnd, beides in Purpur-Camayeu, von goldenem Bandelwerk mit eisenroten und grünen Endungen umschlossen werden. — Auch rein genrehafte Züge, die nicht dem Kreise der Jagd oder des Krieges angehören, kommen nicht vor. Auf dem unsymmetrisch dekorierten, unbezeichneten Teller der Sammlung von Prof. Darmstädter in Berlin[4] sehen wir drei bunte, um einen gedeckten Tisch sitzende Kinder, die mit dem Lambrequinbehang unter ihren Füßen richtige Geschwister der kleinen Jäger vom Reichenberger Jagdservice oder von den beiden mythologischen Tellern des Berliner Schloßmuseums von 1728 sind, mit denen auch die hier von Affen belebten, bei beiden von Efeuzweigen durchflochtenen Goldranken übereinstimmen. Und doch haben wir es hier nicht mit einem beliebigen Genrebildchen zu tun, sondern mit einer Monats-

154. Untertasse aus dem Militärservice, bezeichnet von J. Bottengruber; Breslau 1726—27. Nürnberg, Bayer. Landes-Gewerbeanstalt.

[1] Der zugrunde liegende Kupferstich des 17. Jahrh. bei E. Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit II, Abb. 1137.

[2] Abb. in „Schlesiens Vorzeit“ II, S. 149.

[3] Farbig abgebildet im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1912, Tafel V.

[4] Abb. in „Schlesiens Vorzeit“ II, S. 140, wie auch vorher im Katalog der Sammlung J. A. Lewy-Berlin (Berlin, R. Lepke, 1894, Nr. 81), aus der dieses gekittete Stück stammt.

155. Bechertasse mit bunter Schlachtszene, wohl von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

darstellung; denn oben hält ein kleiner Putto ein (leicht zu übersehendes) Medaillon mit einem Wassermann; es handelt sich somit um den Januarteller aus einer Serie von Monatstellern. Aus derselben Serie hat sich uns — in der Berliner Sammlung Dr. Reichenheim — noch ein ebenfalls unsymmetrisch dekorierter, auch unbezeichneter bunter Teller erhalten, und zwar der Juliteller; Kinder spielen hier mit Garben, von Ziegen und Hunden begleitet; ein Putto hält darüber ein Medaillon mit einem Löwen, dem Monatszeichen des Erntemonats. — Ob Bottengruber alle zwölf Monatsteller, bei denen er — nach den beiden erhaltenen Exemplaren zu schließen — sicherlich kein fremdes Vorbild benützte, tatsächlich fertiggestellt hat und welche davon noch irgendwo vorhanden sind, läßt sich bis auf weiteres nicht sagen.

156. Töpfchen mit S. Pauli Bekehrung in Eisenrot, vielleicht von J. Bottengruber; Breslau, um 1720. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Mag nun sein Gönner Pauli oder ein anderer Besteller bei unserem Porzellanmaler den einen oder den anderen Vorwurf mit gelehrten Beziehungen in Auftrag gegeben haben, Bottengruber weiß in jedem Fall das, was er selbst am liebsten malt, gewissermaßen als Zugabe mit einzuschmuggeln, und das sind unbekleidete oder kostümierte Putten aller Art, ohne Rücksicht darauf, ob sie nun einen Namen tragen oder sich

Puttentasse, bezeichnet von J. Bottengruber; Wien 1730.
Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.

als reines Bewegungselement in Form und Farbe der Komposition einfügen. Am besten gelingt ihm daher auch ein Stück, auf dem sich lediglich Putten lustig herumtollen, wie die henkellose Kaffeetasse nebst Untertasse mit der Signatur „J. Bottengruber / f. Viennae 1730“ im Österreichischen Museum zu Wien (Farbentafel 15)[1]. Die lebhaften bacchischen Putten mit den Ziegenböcken und der Pansherme in den purpurvioletten

157. Teeflasche mit Wappen und militärischen Darstellungen, wohl von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. München, Kommerzienrat Jul. Drey.

Kartuschenbildchen, wie auch die dazu so wirkungsvoll kontrastierenden, etwas größer gehaltenen Engelkinder in natürlichen Farben zwischen den Blumenzweigen um den

[1] Abb. in „Schlesiens Vorzeit“, II. S. 155. — Nicht mit diesem Hauptstück zu vergleichen, aber doch vollständig in Bottengruber-Stimmung gehalten ist der kleine, im Schlesischen Museum von Breslau verwahrte Pfeifenkopf, der neben seitlichen vergoldeten Rosetten Putten im Freien vorführt und dessen Goldranken sich in Eisenrot, Violett, Blau und Grün fortsetzen. Auch dieses schlichtere Objekt werden wir wohl noch den Bottengruberarbeiten selbst beizählen dürfen.

Goldkartuschenrand bilden zusammen eine prächtige Porzellandekoration, die unserem Meister um jene Zeit kein Zeitgenosse gleichzumachen imstande war. Bei diesem Stück wird sich Bottengruber wohl auch besonders angestrengt haben, da er wohl damit in Wien, wohin ihn ja auch sein vornehmer Schüler von Wolfsburg begleitete, besondere Ziele verfolgen mochte. Ob er in der Wiener Fabrik eine Anstellung suchte oder gar tatsächlich erlangte[1], wissen wir nicht, da die Fabrikakten aus jener Zeit nicht vorhanden sind; vielleicht hätte ihm Du Paquier, der immer in den größten Geldverlegenheiten war, nicht einmal das zu bieten vermocht, was der Maler von seinem bisherigen Brotherrn Pauli gewöhnt war. Sollte er sonst in dem damals so kunstfreundlichen Wien einen neuen Protektor gesucht oder gar gefunden haben? — Eine Verbindung mit der Fabrik muß Bottengruber, vielleicht auch um in der Folge unbemaltes Porzellan nach Breslau zu erhalten, angeknüpft haben, da wir nach 1730 in der Wiener Fabrikmalerei, z. B. bei den Arbeiten von Helchis, Einzelheiten in der Malerei finden, die vorher nicht wahrnehmbar gewesen waren. — Nach dem Jahre 1730 verschwindet uns Bottengruber ganz aus den Augen; wir hören nur noch einmal von Kundmann, der 1736 seine Worte von 1723 wiederholt, daß unser Maler 1736 in Breslau noch tätig sein soll; sonderbarerweise fehlt uns aber jede weitere Spur sowohl in Breslau wie in Wien, desgleichen auch Signaturen auf Porzellanen, ja solche selbst[2], die wir als eine Weiterentwicklung des charakteristischen Bottengruber-Stiles ansehen dürften, zumal höchstens in dem undatierten Planeten-Götter-Service vielleicht eine ein wenig spätere Arbeit vermutet werden könnte.

Obwohl die kurze Arbeitszeit Bottengrubers, soweit uns bekannt ist, nur eine Episode in der europäischen Porzellandekoration bildet, ist sie doch sicherlich ein anderwärts nicht nachweisbarer Glanzpunkt der Frühzeit, und J. C. Kundmann hat nicht unrecht, wenn er (schon 1723) von der großen „Perfection, als es sonst niemals allhier

[1] Während A. Pabst (im Kunstgewerbeblatt 1887, S. 96) der Ansicht Jakob von Falkes (Wiener Porzellanfabrik 1887, S. 55), der in Bottengruber einen Hauptmaler der Wiener Fabrik erblicken will, entgegentritt und ihn — irrtümlich — für „vermutlich einen vornehmen Dilettanten" hält, will E. W. Braun (Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, S. 14) wieder zur älteren Anschauung zurückkehren und wenigstens einen kurzen Aufenthalt in der Fabrik annehmen. Urkundliche Belege sind bisher nicht ans Tageslicht gekommen. Auch die Signaturen, die nach dem Jahre 1730 aufhören, lassen uns bis jetzt im Stich. Und in diesem Jahre betont Bottengruber — auf der Wiener Kumme mit dem Triumph des Bacchus — in Wien ausdrücklich sein Schlesiertum.

[2] Eine Obertasse mit zwei eisenroten Medaillons in der Sammlung J. Mühsam in Berlin trägt in Rot die Bezeichnung „Bottengruber ft." Aber diese Signatur ist eine Fälschung, die die sonst echte Tasse interessanter machen sollte; es handelt sich bei diesem Stück, wie das eisenrot-goldene Schnörkel-Bandelwerk unzweifelhaft dartut, um eine Augsburger Hausmalerei um 1720 aus der Werkstatt Aufenwerths. — Ähnlich verhält es sich mit der gerippten Schokoladekanne der Sammlung H. Rothberger in Wien (vgl. Abb. 290), die wir später zu behandeln haben. Auch hier ist der Name — durch moderne Fälschung — mit einer Gruppe in Verbindung gebracht worden, die mit dem Breslauer Künstler gar nichts zu tun hat, aber diesmal nicht mit der Augsburger Hausmalerei, sondern mit der Gruppe F. Mayer-Presnitz und Ferner.

geschehen", spricht. Allerdings liegt meist eine schwere Überladung, ein offensichtliches Streben nach Monumentalität vor, das sowohl mit der heiteren Lebensfreude des Darstellungsinhaltes, als auch — was anderen Porzellanen gegenüber noch mehr auffällt — mit dem feinen Material im Widerspruche zu stehen scheint und in der Fayencedekoration weniger überrascht hätte. Dagegen stimmt die Wucht der Komposition ganz gut zu den sonstigen Tendenzen der Barockzeit, in deren Geist die schweren Goldkartuschen geschaffen sind. Wenn auch Anklänge an sonstige Arbeiten derselben Zeit wie auch an Ornamentstichfolgen vorkommen mögen[1], so hat es Bottengruber doch vermieden, irgendwelche Vorbilder genau nachzuzeichnen; ja gerade in der Abweichung von der Symmetrieachse bei verschiedenen Stücken beweist er deutlich, daß er seinen Zeitgenossen sogar vorauseilt. — Der große Maßstab, den er im Zusammenhange mit dem wuchtigen Gesamtentwurf gerne auch für die figuralen Partien wählt, verlockt ihn allerdings auf ein Gebiet, das er nicht vollkommen beherrscht, selbst wenn gute Vorbilder zur Verfügung stehen, geschweige denn, wenn er Figuren eigener Erfindung hinzufügen zu sollen glaubt; er wird dann nur zu häufig ungeschickt, die Gestalten geraten zu kurz, die nackten Körper bekommen in ihrer getupften Ausführung nicht selten eine unbestimmte — modern ausgedrückt, fast an den kürzlich verstorbenen Paul Renoir, der ja auch zuerst Porzellanmaler war, gemahnende — Modellierung, die bei seiner festen Umrißzeichnung doppelt auffällt, und der Gesichtsausdruck wird leer und nichtssagend. — Aber die überraschend glückliche Farbengebung, die schon rein technisch für die damalige Zeit Bewunderung auslösen muß, namentlich die reizvolle, in dieser Art von keinem anderen Porzellanmaler so trefflich gehandhabte Gegenüberstellung von Camayeumalerei und Polychromie nebst Vergoldung läßt uns gern manche Mängel der Zeichnung milder beurteilen. Aus allen seinen Arbeiten spricht immer wieder das Streben, nicht ins Schlepptau von Meißen oder Wien zu geraten, vielmehr diesen beiden Fabriken gegenüber seine Selbständigkeit zu wahren. Es muß besonders stark betont werden, daß seine Werke den denkbar größten Gegensatz zu der Höroldt-Dekoration bilden, daß aber unser Meister auch Wien gegenüber nicht als der empfangende, sondern als der gebende Teil erscheint. Die beiden wesentlichsten Stoffgebiete seiner Zeit

---

[1] Verhältnismäßig am nächsten stehend sind z. B. die Stiche von Kartuschen der beiden Augsburger Joh. Erh. Heiglen (Heigel) „Erfindungen unterschiedlicher Arten von Servicen" (1721) oder Gottfried Rogg „Encyclopaedia oder Schau-Bühne currieuser Vorstellungen . ." (1726), obwohl auch ältere Züge, die bis auf J. Sibmacher (1590) zurückgreifen, gefunden werden könnten. — Ob der (vor 1735 entstandene) Entwurf für die Elbgalerie des japanischen Palais in Dresden (J. L. Sponsel, Kabinettstücke des Meißner Porzellans S. 33 und 227), so nahe er z. B. dem Reichenberger Service auch steht, Bottengruber überhaupt bekannt geworden ist, bleibt eine offene Frage; auch die Stuckdekorationen im Palais Liechtenstein in Wien (in der Nähe der ehemaligen Porzellanfabrik; vgl. Ilg, Kunstgesch. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn, Fig. 69) wird unser Meister erst während seines Wiener Aufenthaltes 1730 kennen gelernt haben.

meidet er in seinen Porzellanmalereien mit einer gewissen Absichtlichkeit, einerseits „indianische“ Blumen oder Chinoiserien, überhaupt alles Orientalische, und anderseits Watteauszenen, mit denen die Augsburger nicht früh genug kommen zu können glaubten; so hat Bottengruber geradezu als der deutscheste unter allen Porzellanmalern der Frühzeit zu gelten. Und diese Sonderstellung, die die Gefahr in sich barg, durch die fortschreitende französische Mode bald als „erledigt“ zur Seite geschoben zu werden, hat unser Meister gewiß auch empfunden und geradezu angestrebt, und seiner Verantwortung voll bewußt, aber auch der Anerkennung wenigstens der Nachwelt sicher, hat er auch die meisten seiner Arbeiten mit seinen Signaturen kenntlich gemacht.

4. C. F. v. Wolfsburg, H. G. v. Breßler und Genossen.

Mit Carl Ferdinand von Wolfsburg[1] tritt uns unter den Porzellanhausmalern der erste adelige Amateur entgegen, der die Feuermalerei wenigstens zunächst sicherlich nicht als Broterwerb betreibt, sondern aus Passion, wie wir dies auch bei dem etwas älteren Breslauer Kavalier E. B. v. Löwenstädt († 1729), dem Protektor Preußlers, vermuten, aber mit keinem zweifelsfreien Stücke belegen können. Das Geschlecht der Wolfsburg leitete sich von Walldorf („Walsdorf") in der fränkischen Grafschaft Henneberg her, wurde 1569 geadelt und 1669 in den Ritterstand erhoben. Johann Christian von Wolfsburg (1657—1708) war kaiserlicher Rat und erster Syndikus der Stadt Breslau[2], desgleichen Rat des Herzogs Christian Ulrich von Württemberg-Oels-Bernstadt, und durch seine Frau, Rosina Elisabeth von Mogkendorf, auch doppelter Gutsbesitzer geworden; nicht nur als Jurist, sondern auch als sprachenkundiger Historiker in verschiedenen anderen, auch technischen Wissenschaften, ebenso in den Künsten[3] und als Sammler von Uhren, mathematischen Instrumenten usw. genoß er ein großes Ansehen. Das fünfte Kind dieses „extra ordinair großen Liebhabers und glücklichen Erfinders gelehrter Curiositäten"[4] ist unser Carl Ferdinand, der 1708 mit seinen Geschwistern Louise Sophie, verehelichten von Jägersburg, Sylvia Charlotte Theresa, später verehelichten von Halmenfeld, und Ludwig Maximilian das Breslauer Bürgerrecht erwirbt. Carl Ferdinand, der sich mit Anna Barbara von Schliebenheim verehelichte und mehrere Kinder[5] hatte, war wie sein Vater auch zunächst Jurist, und zwar

---

[1] Conrad Buchwald: Carl Ferdinand von Wolfsburg als Miniaturmaler; Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. VII. (Breslau 1919) S. 223, eine gewissenhafte Arbeit, die die ganze ältere Literatur genau anführt und Familiengeschichte wie Arbeiten verzeichnet.

[2] Diesen Titel führt er auf dem französischen Hochzeitsgedicht von Agricola gelegentlich der Alliance seiner Tochter Marie Elisabeth mit Heinrich Wilhelm von Freienfels, in der Breslauer Stadtbibliothek, wo sich auch das Knorrsche Gedicht anläßlich seiner eigenen Hochzeit, beide gedruckt bei den Baumannischen Erben in Breslau, befindet (Nr. XIII. b. 13—45 F und 41 O; liebenswürdige Mitteilung von Prof. Dr. Markgraf).

[3] Das erste kunstübende Mitglied dieser Familie ist wohl der Augsburger Goldschmied Egen Johann Christoph von Wolfsburg, der 1654 heiratet und 1657 stirbt. (Anton Werner, Augsburger Goldschmiede, 1913, S. 50, Nr. 927.)

[4] Sinapius, Curiositäten I, 1042 und II, 1121, (nach Buchwald) die Quelle für das Zedlersche Universallexikon.

[5] a) Juliana Carolina Elisabeth wird am 28. September 1756 im Alter von 18 Jahren 9 Monaten bei St. Elisabeth in der v. Folgersbergschen Gruft begraben; b) August Anton Carl Sebastian wird am 21. Februar 1740 bei St. Dorothea getauft; desgleichen c) Ferdinande Sophie bei S. Maria Magdalena am 18. Februar 1742, und d) Sophie Eleonora wird, fast 1 Jahr alt, am 5. August 1755 bei St. Elisabeth begraben. (a und d Feststellungen von Prof. Dr. Wendt-Breslau, dem ich auch die Mitteilung von Wolfsburgs Todesjahr verdanke.)

158. Walzenkrug mit eisenroter Malerei, bezeichnet von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1729. Berlin, Schloßmuseum.

1747—54 Assessor, dann Rat bei der Kgl. Servis-Commission in Breslau[1], inzwischen vorübergehend (1741—42) Bürgermeister von Oppeln, als welcher er dem König Friedrich dem Großen in Breslau huldigt; 1756 scheidet er aus dem Amte aus; inzwischen muß er auch sein Vermögen verloren haben; er stirbt auch am 23. April 1764 im Krankenhospital, 72 Jahre alt, und wird bei S. Elisabeth „gratis" beerdigt[2].

Aber nicht als Adeliger und wenigstens in der früheren Zeit wohlhabender Verwaltungsbeamter interessiert er uns hier, sondern als Porzellan- und Emailmaler, von dem wir eine ganze Reihe voll bezeichneter, auch datierter Stücke besitzen, somit seine Arbeit auf diesem seinem Lieblingsgebiete gut überblicken können. Auch urkundlich wird er zweimal in seiner Eigenschaft als Maleramateur genannt, nämlich im Bericht des sächsischen Gesandten am Berliner Hofe vom 11. Mai 1736 wie in einer Kabinettsorder Friedrichs des Großen vom 7. März 1753; das erstemal erfahren wir, daß er der Kronprinzessin von Preußen eine „ganze Garnitur weißen Meißner Porzellans, von ihm en emaille gemalt", überreichte, die viel bewundert wurde[3]; das andere Mal

[1] Nach Buchwald (a. a. O. S. 227) war er zwischen 1747 und 1754 Ratsdeputierter bei der Kgl. Servisdeputation in Breslau und „log auf der Reuschen Gasse beim Bäcker Wieser". — Nach Prof. Dr. Wendt (Breslauer Stadtarchiv Hs. P. 569, 11, S. 27 und 38, und 12, S. 14) wird er 1755 „Sr. Königl. Mayt: von Preussen Rath" und 1756 bereits „gewesen Königl. Preuss. Servis-Rath" bezeichnet. Die Beerdigungen seiner Kinder sind, wie seine eigene, Armenbegräbnisse.

[2] Breslauer Stadtarchiv Hs. P. 569, 12, S. 14 (Begräbnisbuch von S. Elisabeth) und Totenregister des Allerheiligenhospitals 1764, S. 5 (nach Prof. Dr. Wendt). An beiden Stellen ist der zweite Name „Friedrich" statt „Ferdinand" geschrieben, und doch ist dies nur ein Schreibfehler, da ein „Carl Friedrich von Wolfsburg" sonst in Breslau nirgends vorkommt; dagegen erfolgt Wolfsburgs Beisetzung mit Ratsgenehmigung in die v. Folgersbergsche Gruft, wo 1755 und 1756 schon zwei von den Kindern des preußischen „Servis-Raths" Carl Ferdinand von Wolfsburg bestattet worden sind.

[3] Berling, Meißner Porzellan, S. 171 (nach dem Dresdner Staatsarchiv Loc. 1342, Vol. IX, Bl. 51); ebenso Meißner Manufaktur, S. 19 und 189.

dagegen schickt ihm der alte Fritz eine „ihm übersandte Schilderey“ wieder zurück[1], die den in Kunstangelegenheiten sehr verwöhnten Monarchen nicht befriedigt haben mochte. Nun sind die Arbeiten Wolfsburgs (oder, wie er sich, der Mode der Zeit folgend, mit einer gewissen Vornehmtuerei am liebsten unterfertigt: Charles Ferdinand de Wolfsbourg à Breslau) auch tatsächlich recht verschieden, je nach dem Vorbilde, an das er sich gerade anlehnt.

159. Walzenkrug von C. F. von Wolfsburg von 1729 (von der anderen Seite). Berlin, Schloßmuseum.

Seine älteste bisher nachweisbare Arbeit ist der eisenrot bemalte Walzenkrug des Berliner Schloßmuseums von 1729 (Abb. 158 und 159). Die bacchischen Figuren, die eine Satyrherme bekränzen, und die Putten mit der Ziege stimmen nicht nur in der Farbengebung, sondern fast in jedem Strich im Figuralen wie Landschaftlichen mit den um ein Jahr älteren bacchischen Tellern von Bottengruber überein, so daß wir diesen für den Maler halten müßten, wenn nicht auf dem sarkophagartigen Denkmal beim Henkel deutlich die Signatur „C. F. de Wolfsbourg pinxit 1729“ stünde. Bottengruber wird bei dieser Arbeit nicht nur Vorbild oder Vorzeichnung geliefert haben; er muß bei der Ausführung selbst in weitem Ausmaße korrigierend mitbeteiligt sein. Dies läßt sich am einfachsten damit erklären, daß Wolfsburg der Schüler Bottengrubers war, den er im Hause Paulis, der sich ja auch von Bottengruber unterweisen ließ, kennengelernt haben mag. Trotz der Signatur dürfte der Löwenanteil dieses Kruges dem Lehrer ge-

[1] Buchwald a. a. O. S. 226.

bühren. — Wie ein Bacchanal auf Porzellan ohne Bottengrubers Mithilfe auch vorbeigelingen kann, zeigt uns eine unbezeichnete Unterschale in schmutzigem Violettpurpur mit Gold (Schalen) in der Sammlung der Berliner Porzellanfabrik (Nr. 1328); vielleicht liegt hier eine selbständige Schülerarbeit Wolfsburgs vor, deren er sich aber nicht rühmen wollte.

Daß Wolfsburg sich an Bottengruber gerade um diese Zeit eng anschloß, ersehen wir nicht nur aus seinen ersten Porzellanmalereien, sondern auch daraus, daß wir beide, und zwar beide als Porzellanmaler, im Jahre 1730 in Wien antreffen. Die schlanke Obertasse der ehemaligen Sammlung von Minutoli-Liegnitz (Versteigerung bei J. M. Heberle in Köln, 1875, Nr. 781) zeigt in Purpur-Camayeu die Venus, die von Amoretten mit Wein und Früchten bedient wird, wie eine von musizierenden Waldgöttern umgebene Nymphe nebst Goldrand und trägt die Signatur „C. F. de Wolfsburg Viennae 1730". Aber es kann sich bei diesem Ausflug nach Wien, der sich wenigstens bei Wolfsburg noch in das Jahr 1731 erstreckt hat, nicht nur etwa um die Frage der Beschaffung von weißem Porzellanmaterial gehandelt haben, das für die beiden Breslauer das allmählich schwer zu beschaffende Meißner Porzellan zu ersetzen bestimmt war; beide müssen auch mit der Wiener Porzellanfabrik nach der künstlerischen Seite Fühlung genommen haben, wobei aber beide ihre schlesische Herkunft keineswegs zu verleugnen gewillt waren.

In dieser Beziehung ist eine Serie von einer Schüssel nebst mehreren zusammengehörigen Tellern sehr lehrreich, die im Spiegel jedesmal ein großes, kreisrundes figurenreiches bacchisches Genrebild mit landschaftlichem Hintergrund in Purpur-Camayeu aufweisen, während der Rand in vierteiliger Anordnung ein breites Laub- und Bandelwerk in Gold mit Purpurschattierung zeigt. Dieses Ornament weicht von der bisherigen Breslauer Art, namentlich von der Bottengrubers, ab und bekundet eine starke Verwandtschaft mit Wiener Du Paquier-Porzellanen, namentlich auf der Schüssel, die ich für das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg (Abb. 160)[1] erworben habe, und auf dem dieser zunächst stehenden Teller des Schlesischen Museums in Breslau[2], die beide keine Signaturen tragen. Gerade die Fächerpalmette auf diesen beiden Stücken zeigt den Zusammenhang mit Wien sehr deutlich. Während nun die bacchische Purpur-

---

[1] Abbildung in der Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" VI, S. 97.

[2] Abbildung in Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. N. F. II (Breslau, 1902), S. 160. Ich hatte bei diesem Anlaß für den Maler den Zwischennamen „Meister mit den Backentaschen" vorgeschlagen und freue mich, daß verhältnismäßig sehr rasch darauf an seine Stelle — durch E. W. Braun in der „Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur" (Wien 1907), S. 202, Anm. 7 — der zutreffende Name gesetzt werden konnte. In diesem Werke ist auch das Faksimile der Signatur auf der Markentafel (Nr. 62) wiedergegeben.

Zwei Teller mit violetten Bacchantenszenen von C. F. von Wolfsburg; Wien 1730.
Sammlungen von Dr. von Ostermann-München und G. Tillmann-Hamburg.

malerei im Spiegel dieser beiden Stücke mit dem Berliner Krug von 1729 gar nicht zusammenzuhängen scheint, merken wir sofort diese Beziehung auf den anderen Tellern (mit etwas abweichendem Goldrandmuster), die bald darauf im Antiquitätenhandel (Glückselig in Wien) auftauchten und auf Umwegen in verschiedene Sammlungen kamen. Das mit der dreizeiligen Signatur „Carolus Ferdinandus de / Wolfsbourg et Wallsdorf / Eques Silesiae, pinxit Viennae Aust. 1731" versehene Exemplar kam in die Sammlung Dr. A. Figdor in Wien und als dessen Geschenk 1915 zum Jubiläum ins Österreichische Museum[1]; zwei weitere, ursprünglich nicht signierte, nachträglich aber durch eine falsche Signatur „interessanter"[2] gemachte, sonst aber echte Teller tauchten bald in den Sammlungen Dr. v. Ostermann-München und G. Tillmann-Hamburg (Tafel 16) auf. Ein übereinstimmender, unsignierter Teller mit der Meißner Schwertermarke, der aus der Sammlung C. H. Fischer-Dresden[3] in die Sammlung Jay nach Frankfurt kam, mag als etwas bedenklich unerörtert bleiben. Auffällig ist nun nicht nur

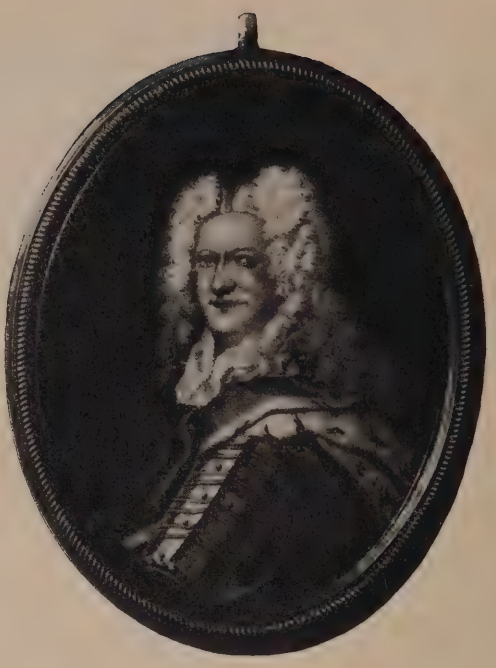
160. Schüssel mit violetter Bacchantenszene von C. F. von Wolfsburg; Breslau, um 1730. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

[1] Abgebildet von M. Dreger in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" XVIII, 1915, S. 122. (Die Unterschrift unter der Textillustration „um 1730" hätte bei diesem genau datierten Stück besser „1731" gelautet.)

[2] Die offenbar flüchtige Pause, die dem des Lateinischen unkundigen Maler-Fälscher (in Berlin oder Dresden) als Vorbild diente, muß undeutlich gewesen sein, da sie mehrere Fehler enthält: Ferdinandos, Equis, Silesia, Vienna und Austria.

[3] Abbildung im Auktionskatalog „Sammlung C. H. Fischer-Dresden", München, H. Helbing, Mai 1918, Nr. 148, Tafel 51 (von E. Zimmermann wird dieser Teller — nicht als Hausmalerei bestimmt — nicht angezweifelt). — Kürzlich tauchte im Berliner Handel noch ein Purpur-Camayeuteller mit badenden Nymphen (oder Auffindung des Moses?) und der Bezeichnung „Carolus Ferdinandes de Wolfsbourg Eq: Sil: pinxit 1733" auf, wieder mit einer anderen Randvariante. Nach der mir zur Verfügung gestellten Photographie bin ich von der Echtheit dieses Stückes nicht überzeugt.

161.



162.

161. 162. Zwei Kupferemail-Bildnisse von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1732 und 1733. Weimar, Landesmuseum.

die Abweichung des Goldrandmusters, sondern die ganz andere Hand, die wir auf den drei genannten Tellern in Wien, München und Hamburg gegenüber der auf den Stücken von Reichenberg und Breslau merken; während die beiden letzteren alles Figürliche ungelenk und steif, d. h. dilettantisch, wiedergeben, zeigen die drei anderen eine ungleich freiere und sicherere Behandlung, ähnlich der des Berliner Kruges von 1729, so daß wir auch bei diesen drei Stücken eine recht weitgehende Mithilfe Bottengrubers werden annehmen dürfen, der sich ja gleichzeitig mit Wolfsburg in Wien befand, während an dem Reichenberger und Breslauer Stück Bottengruber jedenfalls gar nicht beteiligt ist.

In Wien wird Wolfsburg auch mit den gerade zu dieser Zeit hochgeschätzten Email-Bildnismalern Fühlung genommen haben und von diesen angeregt worden sein, sich auch auf diesem Gebiete zu versuchen. Die nächsten uns bekannten, bezeichneten Arbeiten sind denn auch Emailminiaturen, wie die beiden, noch etwas harten, aber offenbar sehr guten Mustern nachempfundenen Halbfiguren einer Fürstin von 1732 und eines im Maßstab des Kopfes ein wenig größer gehaltenen Fürsten in gepuderter Allonge-

perücke und Harnisch von 1733, beide in Purpur und Hermelin, im Museum von Weimar[1] (Abb. 161 u. 162); außer Namen und Adel betont das zweite Emailbild noch seine schlesische Heimat, und der stolze Zusatz „igne confecit" deutet darauf hin, daß Wolfsburg wohl gegenüber früheren, nur in Wasser- oder Ölfarben gehaltenen Bildnissen nun den Übergang zur Feuermalerei gefunden hat. Der gleiche Zusatz nebst vollem Namen und Jahr wiederholt sich noch auf zwei weiteren Emailbildnissen abermals von 1733, nämlich auf dem Brustbild der schmachtend emporblickenden Dame im Prager Kunstgewerblichen Museum sowie auf dem im Breslauer Schlesischen Museum befindlichen Hochrechteckbild (mit abgeschrägten Ecken), das zwar keine Schönheit, aber nach dem Hermelin zu urteilen eine Fürstin und nach der Ortsangabe der Signatur „Berolstadii" eine Bernstädtische, d. h. eine Prinzessin von Württemberg-Oels[2], vorstellt. Ist schon der Unterschied zwischen den Stücken in Weimar, Breslau und namentlich Prag sehr erheblich, so werden wir erst recht vollkommen überrascht, nach der Signatur „C. F. de Wolfsbourg f. 1742 a Breslau" auch eine Dose seinem Werke angliedern zu müssen, die wieder einen vollständig anderen Charakter trägt (Abb. 163); dieses Emailstück, das vor einigen Jahren im Handel auftauchte und wieder verschwand, enthält nicht nur im Zwischen-

163. Bunte Kupferemaildose (mit Doppeldeckel), bezeichnet von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1742. Berlin, Kunsthandel.

[1] Nr. 126 und 127. — A. Pabst hat zuerst (im Kunstgewerbeblatt 1889, S. 184, und schon vorher im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1886, S. 114) auf die beiden Weimarer Emailbildnisse hingewiesen. — Es handelt sich, wie stets bei Wolfsburg, um Kupferemails in sehr sorgfältig getupfter Ausführung, mit bläulichweißem bzw. grünem, gesprenkelten Konteremail.

[2] Diese Emailminiatur stammt aus der Auktion H. Emden-Hamburg, IV (Berlin, R. Lepke, 1911, Nr. 254), in deren Katalog sie auch abgebildet ist. — Was die dargestellte Dame anlangt, könnten der Zeit nach in Betracht kommen: Sophie, die Witwe Christian Ulrichs I. zu Bernstadt (1662—1738), Juliane Sibylla Charlotte, Frau des Carl Friedrich von Oels, 1690—1735, Charlotte Philippine, Frau Christian Ulrichs II. (1691—1758), Auguste Luise 1698—1739, die 1732 vom Erbprinzen von Sachsen-Berby geschieden wurde, und Wilhelmine Luise, die Frau Karls zu Bernstadt (1686—1753); die Frau von Julius Sigmund zu Juliusburg, Anna Sophie (1647—1726), lebte 1733 nicht mehr. Da der Vater Wolfsburgs auch der Rechtsfreund des Herzogs Christian Ulrich I. zu Bernstadt war, ist gerade die Verbindung mit Bernstadt naheliegend.

164. Porzellanteller mit Benada-Wappen, bezeichnet von C. F. von Wolfsburg; Breslau 1748. Dresden, Kunstgewerbemuseum.

deckel eine obendrein nicht einmal verschämt anonyme, sehr „galante" Szene, die für einen Bürgermeister, der er damals war, kaum zu den Amts-Obliegenheiten zählen dürfte, sondern auch eine Kinderdarstellung bei einem Ruinen-Wasserfall und sonst besonders landschaftliche Motive, für die er sich Anregung und Muster, vielleicht auch Beihilfe aus einer ganz anderen Richtung herbeigeholt haben muß. — Und aus dem nächsten Jahrzehnt hat sich uns wieder ein Emailbildnis von einer ganz anderen Stimmung erhalten, nämlich das des Schützenkönigs Johann Ledig, als Kleinod der Schießwerderschützen von Breslau im Schlesischen Museum zu Breslau, Wolfsburgs beste Arbeit, mit der französischen Namenssignatur des inzwischen zum preußischen Rate ernannten Künstlers vom Jahre 1756, zugleich auch sein letztes bekanntes Werk[1]. Da gerade bei solchen Arbeiten, die mehr oder weniger unter den Augen der künftigen Besitzer entstanden sind, eine fremde Mitarbeiterschaft nicht mehr angenommen werden kann, muß sich Wolfsburg im Laufe der Zeit durch große Ausdauer und liebevolle Hingabe einen ungewöhnlichen Grad von technischer Fertigkeit und Geschicklichkeit angeeignet haben, die die so manches Berufsemailleurs in den Schatten stellten; er war wohl damals, nach dem Verlust seines Vermögens und nach der Aufgabe seiner Stellung, bereits auf den Ertrag seiner künstlerischen Tätigkeit, die nicht mehr Liebhaberei, sondern Broterwerb geworden war, angewiesen und mag sich daher in seinen letzten Lebensjahren besonders angestrengt haben.

Die Porzellanmalerei scheint durch die Emailmalerei stark zurückgedrängt worden zu sein; aber aufgegeben hat sie Wolfsburg keinesfalls. Aus dem Jahre 1748 haben sich uns drei Wappenteller erhalten, die man allerdings ohne die Signatur „peint par Charles Ferdinand de Wolfsbourg â Breslau l'an 1748"[2] wieder nicht als seine Arbeiten erkannt hätte, da sie mit den bisher betrachteten Stücken auch fast gar nicht zusammengehen.

---

[1] Abgebildet von Buchwald a. a. O. (nebst den Emailbildnissen aus Weimar, Breslau und Prag) auf Tafel IX, Abb. 5.

[2] Diese Signatur hat allerdings bei dem Exemplar der Dresdner Porzellansammlung einen sonderbaren gelblichen Brand-Unterton, der die Vermutung nahelegt, es handle sich um eine nachträgliche Hinzufügung.

Auf zwei übereinstimmenden Tellern[1] in der Dresdner Porzellansammlung und im Dresdner Kunstgewerbemuseum (Abb. 164), die auf Meißner Porzellan mit Schwertermarken gemalt wurden, sieht man im Spiegel groß das Wappen der böhmisch-schlesischen, 1706 geadelten Großhändlerfamilie Benada — in der für das 18. Jahrhundert typisch ungelenken Heraldik, aber mit einem charakteristischen springenden Schimmel als Helmzier — und auf dem Rande ein reiches Bandelwerkmuster in Gold — dieses, wie die Farben technisch nicht einwandfrei aufgetragen und eingebrannt —, eine gewisse Reminiszenz an die Wiener Eindrücke von 1730. Vom Lehrmeister Bottengruber ist 1748 auch nicht mehr der leiseste Schimmer zu erkennen. Der Teller mit dem Sandretzky-Wappen, ebenfalls von 1748, der auf der ersten schlesischen Kunstgewerbeausstellung in Breslau 1878 (Nr. 230) zu sehen war und seither wieder verschwand, wird wohl ähnlich oder gar wieder ganz anders gewesen sein.

Gerade weil jede Arbeit Wolfsburgs ein neues Gesicht zeigt, ist es schwer, diesem offenbar sehr strebsamen Dilettanten, der eine recht weitgehende Anpassungsmöglichkeit an andere, ja ein staunenswertes Einfühlungsvermögen in fremde Darstellungen, aber gar keine selbständige Eigenart bekundet, noch weitere unsignierte Arbeiten zuzuteilen. Als selbständiger Porzellanhausmaler hätte er sicherlich den Adel, den

165. Zylindertasse mit Feldherrnporträt, vielleicht von C. F. von Wolfsburg; Breslau, 18. Jahrh. Mitte. Frankfurt a. M., Sammlung L. Jay.

[1] Eine ganz andere Malerei zeigen verschiedene Stücke eines Services, das das gleiche Benadawappen trägt, aber vollständig (gleichzeitigen) Meißner Fabrikdekor aufweist, also mit Wolfsburg gar nichts zu tun hat. Die Zuckerdose und das Kaffeekännchen stehen im Dresdner Kunstgewerbemuseum, eine henkellose Tee-Ober- und -Untertasse in der Dresdner Porzellansammlung (Spitzner-Sammlung); zwei weitere gleiche Tassen mit Goldbuchstabensignatur L sind in den Auktionskatalogen H. Emden-Hamburg (Berlin, R. Lepke, 1908, Nr. 410) und F. v. Parpart (Berlin, R. Lepke, 1912, Nr. 676) abgebildet. Es handelt sich um ein Teeservice von Purpurfond mit ausgesparten Vierpaßreserven, in denen das Benadawappen mit einer bunten Uferlandschaft nebst Staffage im Höroldt-Geschmack abwechselt, innen überall ganz vergoldet. Auch die Spülkumme (seit 1913) im Schlesischen Museum f. K. u. G. in Breslau gehört wohl dazu, obgleich an Stelle der Uferlandschaft hier der Prospekt von Breslau nach Merians Topographie von 1650 tritt.

er selbstbewußt — gerade während seine Habe zusammenschmilzt — überall besonders unterstreicht, nicht verdient. Vielleicht wird man ihm, da er sich eben als Emailmaler mit dem Porträt mehr beschäftigt hat als andere Porzellanmaler der Frühzeit, die eigenartige große Zylindertasse der Sammlung Jay in Frankfurt (Abb. 165) zuteilen können, die zwischen Reliefblättern und -blumenzweigen in Violett-Purpur die Halbfigur eines Feldherrn bei einer Kanone darstellt, dessen Wappen oben auf dem großen Zelt des Hintergrundes angebracht ist. Allerdings wäre gerade bei solchen Stücken das Fehlen der Signatur befremdend.

Wie viele von anderen, dem Bottengruber näherstehenden und doch sich in sein Gesamtwerk nicht gut einfügenden Arbeiten noch dem Wolfsburg zugeteilt werden können, ist schwer zu entscheiden; vielleicht gehört die henkellose Tee-Ober- und -Untertasse mit Zeus und Putto in etwas trockenen Farben im Österreichischen Museum in Wien hierher oder der ebenfalls mit einer mythologischen Szene in Braun, zwei bunten Putten, gold-violettem Laubwerk nebst grünen Blättchen auf rotbraunen Stielen geschmückte Teller bei Josef Salzer in Wien (Wiener Porzellanausstellung im Österreichischen Museum 1904, Nr. 333; im Katalog irrtümlich als „Venedig?“ bezeichnet) oder die beiden henkellosen Kaffeetassen im Schlesischen Museum von Breslau, bei denen die Goldkartuschen (mit Violett-Camayeu-Feldern) in bunten Ranken endigen, jedoch bereits blau unter Glasur dekoriertes Porzellanmaterial heranziehen mußten. Manches Stück, das in der Komposition gut und charakteristisch ist, aber die bekannten Farben der Bottengruber-Palette merkwürdig blaß bringt, kann man mit größerer Wahrscheinlichkeit für ein Versuchsstück Bottengrubers mit neuem Farbenmaterial als für die Arbeit eines Nachahmers halten, am wenigsten für die Arbeit eines vornehmen Schülers, dem der Lehrer gewiß nur die von ihm gut erprobten Farben übergeben bzw. empfohlen haben wird.

166. Becher mit bunter Malerei unter Bottengruber-Einfluß; Wien, um 1735. Wien, Sammlung von Metaxa.

Aus dem Kreise Bottengrubers und Wolfsburgs wird aber auch eine deutlich wahrnehmbare Brücke nach Wien geschlagen, wo sich die beiden Breslauer ja gemeinsam 1730 aufgehalten haben; ja es müssen sich von da noch weitere Fäden gesponnen haben, die zur Bayreuther Hausmalerei leiten. Eine Reihe von Porzellanen hat nämlich geradezu Bottengruber-

167. Teetasse in Bottengruber-Farben mit Porträt. Wien, Sammlung Karl Mayer.

stil, und doch befremden uns einige Einzelheiten, was sich jedoch sofort leicht erklärt, wenn wir die — urkundlich noch nicht zu belegende — Überzeugung äußern, daß Bottengruber auch in Wien, und zwar wahrscheinlich in der Porzellanmanufaktur von Du Paquier selbst, Nachahmer, wenn nicht geradezu Schüler, gefunden hat. Schon das Brûle-parfum mit den farbigen Figuren und Fruchtstücken eines Wiener Porzellanmalers T. R. im Britischen Museum von London gehört hierher. Noch deutlicher wird aber der Zusammenhang zwischen Bottengruber und Wien an dem in Hinsicht auf die Farbengebung mehr als in der recht groben Zeichnung bemerkenswerten henkellosen Becher mit den zwei bunten Medaillons mit bacchischen Szenen in der ehemaligen Sammlung von Metaxa in Wien (Troppauer Alt-Wien-Ausstellung 1903, Nr. 53; Abb. 166) oder an der viel besseren Teetasse mit dem Putto, der das Porträtmedaillon einer Dame hält, und bunten Fruchtgehängen in der Sammlung Karl Mayer-Wien[1] (Abb. 167) oder an dem Flakon mit den Putten mit Kranich und Jagdhunden in der Sammlung Cahn-Speyer in Wien[2] oder an weiteren Wiener Arbeiten, die z. B. auf den Meister CF zurückgehen[3]. Ob auch das kugelige Teekännchen mit den musizierenden

[1] F. Folnesics, Die Wiener Porzellan-Sammlung Karl Mayer (Wien 1914), S. 15 und Nr. 47 (ohne Abbildung).

[2] E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk" XVIII, 1915. „Die Sammlung der Porzellanflakons der Frau Cahn-Speyer", Abb. 13.

[3] Es sei hier hauptsächlich an die Vase im Museo civico von Turin erinnert (abgebildet in Folnesics-Braun, Wiener Porzellan-Manufaktur, S. 29) und besonders an die goldmontierte Deckelterrine mit den Puttenmalereien eines Meisters C. F. in der Petersburger Eremitage (abgebildet von E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk" XVII, 1914, S. 36ff.). — Auch der allerdings nur in Schwarzlot gehaltene Wiener Ollientopf mit den mythologischen Szenen im Petersburger Stieglitzmuseum (abgebildet von Julius Leisching in „Kunst und Kunsthandwerk" XVIII, 1915, S. 499) gehört noch entfernt hierher. — Eine vollkommene Aufteilung und restlose Scheidung wird nur von einer großen Ausstellung deutscher Hausmalereien erwartet werden können, die aber unter den gegenwärtigen Verhältnissen auf absehbare Zeit leider keinem deutschen Museum zugemutet werden kann.

Putten in der Sammlung Ludwig Hansing in Hamburg (Abb. 168)[1] noch als Breslauer Malerei anzusprechen ist oder schon einem Wiener Nachahmer zuzuteilen wäre, ist schwer zu entscheiden. Eine Verwandtschaft z. B. mit den Wiener Porzellanmalereien der J. Helchis-Gruppe, wie etwa mit dem Nachtgeschirr mit den Affen und Putten in der Wiener Sammlung Rothberger[2] oder mit der von der gleichen Hand herrührenden Wiener Aufsatzplatte mit den großen spielenden Kindern in Eisenrot in der Sammlung G. Eißler in Wien[3], ist sicher recht weitgehend, so daß man es begreiflich findet, wenn

168. Teekännchen mit bunten Putten in Bottengruber-Manier;
Breslau oder Wien, um 1735. Hamburg, Sammlung Ludwig Hansing.

man in Helchis geradezu einen Bottengruberschüler suchen will[4]. Ob er dies in Wirklichkeit war oder ob er dem Breslauer Meister auf andere Weise möglichst viel abzulernen trachtete, ist übrigens nebensächlich. Daß Bottengruber in Wien — so oder so — Schule gemacht hat, ist kaum zu bezweifeln.

---

[1] Zuerst in der Auktion J. A. Lewy (Berlin, R. Lepke, 1894, Nr. 90) aufgetaucht, befand sich das Kännchen dann in der Sammlung W. Weisbach in Berlin; von zwei Seiten publiziert in „Schlesiens Vorzeit" II (1902), Nr. 17 der Liste. Die alte, aber nicht ursprüngliche, nicht eingebrannte Druckschrift, die das Stück — wohl infolge einer getrübten Überlieferung — auf „Baron Böttcher 1712" zurückführen wollte, ist nun fast ganz abgerieben.

[2] Abbildung bei Folnesics-Braun a. a. O., S. 34.

[3] Abgebildet von E. W. Braun in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", VII, 1904, S. 216.

[4] E. W. Braun in Folnesics und Braun a. a. O. S. 14.

H. G. v. B. . 1734.

Deckelterrinchen mit Viehstücken, bezeichnet von H. G. von Breßler; Breslau 1734.
Schloß Lauske, beim Grafen Breßler.

Zwei Teller von H. G. von Breßler; Breslau, um 1735.
Schloß Lauske, beim Grafen Breßler.

Aber auch in Breslau selbst gibt es einen bisher ganz unbekannten Hausmaler, der dem Bottengruber noch viel näher steht als der Wolfsburg, jedoch von Wien fast gar nicht gestreift worden ist. Es ist dies abermals ein adeliger Amateur, nämlich Hans Gottlieb von Breßler, von dem sich außer einigen unbezeichneten Stücken zwei mit den Initialen H. G. v. B. 1732 bzw. 1734 bei seinen Nachkommen, der 1792 in den Reichsgrafenstand erhobenen Familie, als Fideikommiß auf Schloß Lauske in der Oberlausitz erhalten haben[1]. Das eine ist eine gehenkelte, unten goldgeriefelte schlanke Bechertasse, die oben umlaufend in Purpur-Camayeu spielende Putten (Abb. 169) zeigt, also denselben Vorwurf, den Bottengruber auf verschiedenen Stücken, z. B. auf der Einsatz-Untertasse der Dresdner Porzellansammlung, besonders gerne zu malen pflegte. Das andere Stück, eine kleine Wiener Deckelterrine mit vier Volutenfüßen auf dem Deckel[2] (Farbentafel 17), hat obendrein die ganze polychrome Palette Bottengrubers, der offenbar der Lehrmeister von Breßlers gewesen sein muß; rötlich-goldumränderte Medaillons zeigen in Violett-Purpur Viehstücke mit landschaftlichem Hintergrund, entsprechend der Bottengruber-Zuckerdose im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum; die eisenroten Flatterbänder und die farbigen Blumensträuße, die einzige Zutat, die Bottengruber wohl, wie auf der Wiener Tasse von 1730, neben Putten auch nicht ganz verschmäht, aber doch in dieser selbstherrlichen Art nicht pflegte, vervollständigen den Gesamteindruck dieser nur in der bekannten Breslauer Werkstatt möglichen Stimmung. Durch die anderen Breßler-Porzellane in Lauske wird derselbe Eindruck nur noch mehr unterstrichen. Auf dem zu dem Terrinchen gehörigen Deckel haben die Blumensträuße, die bei nicht viel späteren Bayreuther Arbeiten zu Pate gestanden haben mögen, noch mehr Raum zur Entfaltung; auf mehreren Tellern (Farbentafel 18), wo sie nur in vierteilig angeordneten Medaillons Platz finden, entwickelt sich auf dem Rande ein Gold-

169. Tasse mit violetten Bacchuskindern, bezeichnet von H. G. von Breßler; Breslau 1732. Schloß Lauske, beim Grafen Breßler.

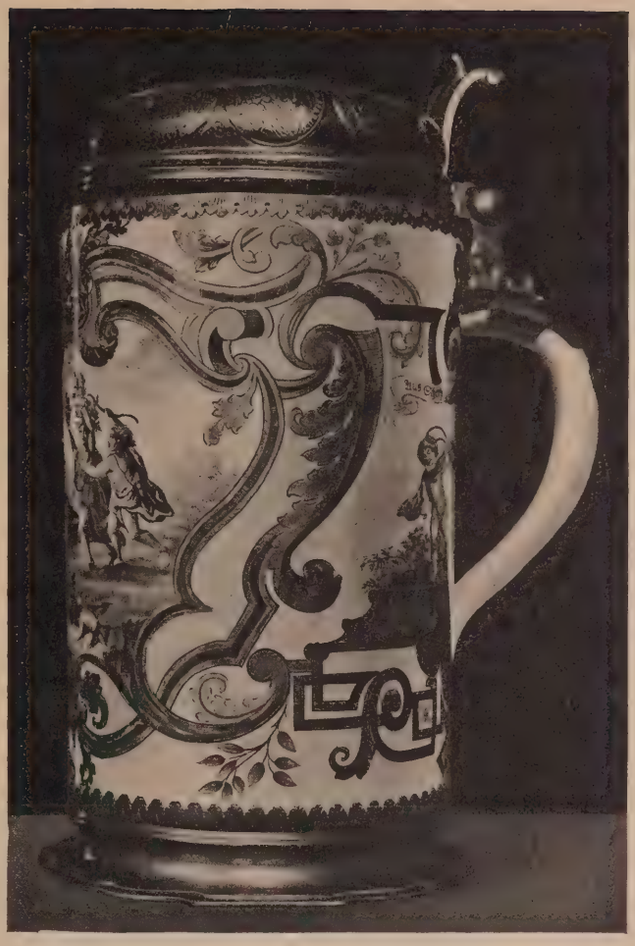
[1] Prof. Dr. K. Berling in Dresden hatte die Liebenswürdigkeit, mich auf die Hausmalereien von Lauske aufmerksam zu machen, und Gräfin H. von Breßler die Güte, mir die hauptsächlichsten Stücke zu näherem Studium wie zu Aufnahmen für dieses Buch zur Verfügung zu stellen; beiden danke ich wärmstens.

[2] Ungefähr der gleiche Typus wie die Födermayr-Terrine in St. Florian (Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk" VII, 1904, S. 209), jedoch mit weniger gebogenen Henkeln und mit Hinweglassung der unteren vier Volutenfüße.

170. Jagdservice-Tasse in Bottengruber-Art, von H. G. von Breßler; Breslau, um 1730. Schloß Lauske, beim Grafen Breßler.

bandelwerk, das, jedenfalls nur unbewußt und zufällig, an Augsburger Hausmalereien von ferne gemahnt, übrigens den Meißner und Wiener Malereien gleicherweise fernesteht wie denen Bottengrubers, dem aber der innere Laubrankenrand mit der Puttenszene ebenso wie die Gesamtfarbenstimmung vollständig entlehnt ist. Direkt in jeder Beziehung Bottengruber ist die auch in den Farben ganz mit den Jagdservicen in Reichenberg wie in der Sammlung G. von Klemperer in Dresden übereinstimmende Teetasse auf Schloß Lauske (Abb. 170). Und doch ist gerade der nähere Vergleich hier besonders lehrreich, weil man dadurch den Schüler vom Lehrer unterscheiden lernt; die Laubwerkranken sind dürftiger und ängstlicher, den Medaillonfigürchen und namentlich den frei herumstehenden Tieren fehlt die tolle Bewegungsfreude, die die Bottengruberstücke auszeichnet. — Dadurch sind wir nun in die Lage versetzt, nebst den verschiedenen anderen Breßler-Porzellanen in Lauske, zu denen noch eine große Kumme, wieder mit Viehstücken und breiter Goldornamentkante, weitere übereinstimmende Puttenteller, Tassen mit der gleichen Dekoration, eine Meißner Rundschüssel mit zwei Medaillons und Blumen wie auch weitere gerippte und ungerippte Tassen mit Purpurputten zählen, auch einige andere Porzellanmalereien diesem Breslauer Amateur zuzuweisen, die bisher dem Gesamtwerk Bottengrubers angegliedert wurden, sich da jedoch nicht recht einfügen wollen. Das ist zunächst der unmontierte Walzenkrug im Berliner Schloßmuseum (K. 7731) mit den mageren Bandelwerkranken, die eine Kartusche mit dem gar nicht Bottengruber-artigen Bild von Venus und Adonis umschließen. Wie das silbermontierte Gegenstück im Victoria and Albert-Museum in London (Abb. 171) steht es wohl vollkommen in der Zeichnung wie in der Farbengebung (auch was das rötliche Gold anlangt) unter

dem Einfluß Bottengrubers, doch dessen naive Gesichtchen werden bei Breßler altklug, die Figürchen etwas steif, und die Rankenornamente haben ihren lustigen Wirbel verloren, sind gesitteter, aber auch philiströser geworden. Spruchbänder mit Frakturinschriften, wie sie der Londoner Krug aufweist, sind übrigens bei Bottengruber unbekannt. Und auch die zwei gehenkelten Bechertassen der Sammlung G. Tillmann in Hamburg, früher bei L. Jay in Frankfurt (Abb. 172), mit den drei etwas steiferen Putten, der dünnen Rahmenkartusche und den großen, in den Flatterbändern hängenden, Bottengruber so nicht geläufigen Blumensträußen, können nun endgültig auf Breßler getauft werden.



171. Walzenkrug in Bottengruber-Art, von H. G. von Breßler; Breslau, um 1735. London, Victoria and Albert-Museum.

Wer war nun dieser H. G. von Breßler, der uns mit den farbenfreudigen Porzellanmalereien überrascht? Das Geschlecht, das sich bis auf einen Reichssekretär des Königs Wenzel (1395) zurückverfolgen läßt, wurde unter dem schlesischen Kommerzienrat und Kaufmannsältesten Joachim Breßler am 8. Januar 1709 mit dem Prädikat „von Aschenburg“ in den bömischen Ritterstand erhoben[1]. Ein Enkel Joachims war unser Hans Gottlieb von Breßler auf Sponsberg; er kaufte sich um 1740 in der Lausitz an; unter seinem Sohne Gottlieb Wilhelm (geb. 1743, kursächsischer Geheimrat 1781) wird die Familie in den Reichsgrafenstand erhoben. — Die Breslauer Archivalien verraten uns, daß Hans Gottlieb von Breßler zwischen 1733—1741 im Breslauer Rat gesessen hat, aber auch unter preußischer Verwaltung im Rat (später „Magistrat“) blieb, am 10. Mai 1766 Bürgermeister wurde und als solcher am 11. April 1777 gestorben ist. In einem Schreiben des Magistrats an die Kriegs- und Domänenkammer wird Breßler (1766) als ein „in Handlungs-Manufactur und andern in das gemeine Policeywesen einschlagenden Wissenschaften

[1] (E. H. Kneschke), Deutsche Grafenhäuser der Gegenwart I (Leipzig, T. O. Weigel, 1852), S. 121.

gründlich erfahrener, geübter, gewissenhafter Mann" und (1777) als „redlicher und uneigennütziger Mann und eifriger Bürgerfreund" genannt[1]. Und diese amtlich bescheinigte Bravheit und Gediegenheit sieht man auch den Porzellanmalereien an, die die Rasse, die aus den Werken seines offensichtlichen Lehrmeisters spricht, nicht aufzuweisen haben, sondern sich sehr brav an dessen Vorbild halten, offenbar auch dessen Farben (die an einzelnen Stellen ebenfalls abgeblättert sind) benützen und doch durch die hauptsächlichste persönliche Zugabe die Liebe zur heimischen Flora verraten. Jedenfalls sind die Arbeiten des (wohl erst späteren) Breslauer Bürgermeisters noch viel seltener als die seines Lehrers in der Porzellanmalerei, zumals sich Breßler offenbar noch weit mehr als Wolfsburg, dem es gegen sein Lebensende zu schlecht ging, lediglich zu seinem Vergnügen künstlerisch betätigte und seine Arbeiten hauptsächlich für seine Angehörigen malte, die das Erbe durch fast zwei Jahrhunderte getreulich hüten. Außer Wolfsburg wird man von nun an auch den anderen, sicherlich nicht kleineren Bottengruber-Nebenmond nicht mehr übersehen dürfen.

[1] Ich verdanke diese gütige Feststellung der Liebenswürdigkeit des Breslauer Stadtarchivdirektors Prof. Dr. H. Wendt aus den Akten seines Archivs 2. 205, Bd. 4, S. 116, Bd. 6, S. 41.

172. Bechertasse mit bunten Putten und Blumen, von H. G. von Breßler; Breslau, um 1740. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

5. Preußler und die Schwarzlotmalerei auf Porzellan in Böhmen und Wien.

Wir kennen Hunderte des Namens Preußler, die in Kunst und Kunstgewerbe ihren Lebensunterhalt fanden, ja geradezu Feuermalerei, besonders auf Glas, betrieben haben, aber gerade von dem Preußler (Preißler, Preisler), der noch vor Bottengruber in Breslau Porzellan bemalte, wissen wir leider so gut wie nichts, nicht einmal seinen Vornamen[1]. Der gelehrte Breslauer Arzt und Historiograph J. C. Kundmann berichtet uns nur (1723)[2], daß auf verschiedenartigem Porzellan „in Bresslau erstlich Herr Preußler nur grau in grau oder schwarze Gemählde gemacht," was er später (1736) nochmals wiederholt[3]; und an einer anderen Stelle[4] (1726) teilt er uns noch mit, daß Preußler „über 100 Stück große Schalen, Teller und andere Gefäße" in dieser Grisailletechnik oder Schwarzlotmalerei für den Sammler Dr. Ernst Benjamin von Löwenstädt und Ronneburg († 1729 in Neisse) gemalt hat, ja, daß dieser sich den Preußler zu diesem Zwecke volle sieben Jahre als Hausmaler gehalten (wie dies bald darauf ein anderer Breslauer, Pauli, mit Bottengruber getan) und „unterschiedliche Porcellaine Becher vergolden und auch noch darauf mahlen lassen"; der „gantze Schrank voll Porcellain", das Preußler in den sieben Jahren gemalt, ist später von Exzellenz Graf Franz von Hatzfeld[5] käuflich erworben worden, aber längst nicht mehr im Besitze dieses Geschlechtes[6].

In den Breslauer Archiven war bisher leider nicht der geringste Anhaltspunkt zu finden. Da aber auch noch kein einziges Porzellanobjekt mit einer vollen Namensignatur von Preußler zum Vorschein gekommen ist, und ebensowenig ein in Schwarzlot bemaltes Glas, so sehr gerade deren Verwandtschaft mit den Schwarzlotporzellanen von etwa 1715 bis 1740 in die Augen springt, den Preußlernamen trägt, gewinnen wir bis

---

[1] Die Direktion des Prager Kunstgewerblichen Museums fügte (noch 1922) den Arbeiten, die man diesem Maler gewöhnlich zuschreibt, den Namen „Johann Preussler" hinzu, doch dürfte sie den Beweis für die Richtigkeit dieses Vornamens ebensowenig zu erbringen vermögen, wie Friedrich H. Hofmann den für seine Behauptung, daß der Breslauer Preussler mit dem Nürnberger Direktor der Malerakademie Johann Daniel Preissler ein und dieselbe Person ist („Die Pfuscherei in Nymphenburg" in der Zeitschrift „Cicerone" V, 1913, S. 454). — Der „Goslauer" Hausmaler Preußler bei E. W. Braun im „Kunstwanderer", 2. Märzheft 1921, ist natürlich nur ein Druckfehler.

[2] Sammlung von Natur- und Medizinal-, auch Kunst- und Literaturgeschichten, Jahrgang 1723, S. 432.

[3] Kundmann: Rariora naturae et artis ... Breslau und Leipzig 1737 (Vorrede von 1736), S. 640—41.

[4] Kundmann: Promtuarium rerum naturalium et artificialium; Breslau 1726, S. 62.

[5] Kundmann: Academiae et scholae Germaniae ... 1741, S. 409—10.

[6] Wie mir der frühere Oberpräsident von Schlesien, Fürst Hatzfeld, freundlichst mitteilte, hat schon im 18. Jahrhundert ein großer Brand die meisten Kunstschätze der Familie vernichtet.

auf weiteres keinen festen Boden zur Beurteilung dieser Persönlichkeit oder deren Leistungen.

Auch die Familien-Genealogie läßt uns im Stiche. Die Preußler[1] sind eine der wichtigsten Glasmacher- und Hüttenmeister-Familien, die wir seit mindestens dem Anfang des 17. Jahrhunderts an verschiedenen Stellen der waldreichen Randgebirge Böhmens antreffen, namentlich zu Seewiesen im Böhmerwald, in Reiditz im Isergebirge oder in Witkowitz und Sahlenbach im Riesengebirge. Nicht viel später tauchen einige Mitglieder dieser Familie auf der schlesischen Seite des Riesengebirges auf, wo sie „an der Weisbach" bei Schreiberhau (1617) ihre erste Glashütte begründen, der im Laufe der Zeit noch weitere nachfolgen. Ein Preußler aus Böhmen folgt auch einem Rufe nach Brandenburg, um dort die Hütte von Grimnitz zu begründen. — Andere Mitglieder dieser meist sehr kinderreichen Familien werden Glasarbeiter, Glasmaler, Glasschleifer oder Glasschneider, wandern vielfach aus[2] oder degenerieren auch, namentlich in einzelnen

---

[1] F. F. Leitschuh: Die Familie Preisler und M. Tuscher; Beitr. z. Kunstgesch., N. F. III, 1886, S. 5. — Otto Odrich: Glasfabrikation im obern Hirschberger Thale, in der Bayrischen Gewerbezeitung 1890, Nr. 22. — E. v. Czihak: Schlesische Gläser, 1891, S. 45ff., wo weitere Quellen genannt werden. — Otto Preußler: Die Glasmacherfamilie Preußler, in den „Mitteilungen des Nordböhm. Excursions-Clubs" (B. Leipa) XXX (1907). — Eine handschriftliche Familienchronik von 1843 bewahrt Geheimrat Prof. Dr. Partsch in Breslau. — Die Zurückführung bis zum Jahre 1470 (Füssli) geht offenbar auf eine heute im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg verwahrte Handzeichnung eines Preußlerkruges (Abb. im Anzeiger des German. Nat.-Museums 1916, S. 34) zurück, die gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Nürnberg entstanden, die unmöglichen Behauptungen aufstellt: daß ein Glasmaler Georg Preisler in Böhmen 1471 diesen Krug gemacht und ein Glasschneider Christoph Preisler 1516 diesen ererbten Krug geschnitten habe, der sich an ein weiteres Mitglied nach Dresden vererbt haben soll. — Bestimmbare Objekte, die tatsächlich mit der Familie zusammenhängen, sind erst das emailbemalte Stangenglas des Hansen W. Preußler aus der Weisbach-Hütten von 1626 im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg, die opak gemalte Rundscheibe des Reiditzer Hüttenmeisters Daniel Preußler von 1677 im Museum von Gablonz, der ebenfalls emailbemalte große Walzenhumpen mit der Darstellung des Hüttenbetriebes bei Christian Preußler in Zeilberg-Wolfersdorf von 1680 in der Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerbl. Museums (als Maler nennt sich Christoff Schieritz; Abb. im Führer dieses Museums von 1909, Tafel XXI), und der große Humpen, ebenfalls mit dem Inneren einer Glashütte und darüber eine 17köpfige Gesellschaft von Johann Christoph Preußler, seiner Familie und seinen andern Mitarbeitern, von 1727 (niedriger Schliffdeckel wohl erst aus dem Ende des 18. Jahrhunderts) im ererbten Besitze des Geheimrats Prof. Dr. Partsch in Breslau (Abb. in der Bayrischen Gewerbezeitung 1890, Nr. 22). Diesen durchwegs in opaken Emailfarben in später, derber Handwerkstradition gemalten Preußlergläsern steht eine andere, etwa aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts stammende Gruppe gegenüber, die im Riesengebirgsmuseum von Hirschberg, bei Geheimrat Prof. Dr. Partsch in Breslau wie im Privatbesitz von Frau Rücker in Petersdorf und Frau Fanny Pohl in Schreiberhau anzutreffen ist: Kelchgläser mit Rubinfäden im gewundenen Stengel, mit eingefaßtem rot-goldenen Medaillon, das das Wappen der Familie Preußler (gespalten; heraldisch rechts ein Mann mit einem Hammer in der Rechten und einer Blume in der Linken, links ein Pokal mit einer Blume) nebst den Buchstaben J. C. P., M E G. P und H. P. zeigt; die ersteren Initialen beziehen sich auf den Schreiberhauer Hüttenmeister Johann Christoph Preußler (geb. 1673, † 1748), auf den auch eine ähnlich dekorierte Salzschale im Museum von Hirschberg zurückgeht.

[2] Im Jahre 1717 finden wir einen Glasmaler Gottfried Benjamin Preußler in Weißenborn bei Freiberg i. S. (Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, Heft 36 [1900], S. 109), 1724 einen Glasschneider Johann Georg Preißler in Stuttgart (Pazaurek im „Kunstwanderer", März 1920, S. 270), in der Fayencefabrik von Holitsch zwei Maler, Anton Preißler 1746—55 (aber gerade die diesem von Schirek zugeschriebene Kaffeetasse im Budapester Kunstgewerbemuseum mit der Signatur A. P. hat mit den Breslauer Porzellanmalereien gar nichts zu tun) und Philipp Preyszler 1754 (Schirek in den Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, Juli 1901, S. 103 und Juli 1903, S. 99) und um 1770 als Aktionäre der Höchster Porzellanfabrik „Preyßler & Sohn" in Amsterdam (E. Zais: Kurmainz. Porzellan-Manufaktur zu Höchst; Mainz 1887, S. 31).

Zweigen in Böhmen[1]. Auf irgendeinen der zahllosen Namen selbst unter den Glasmalern der weitverzweigten Preußlerfamilie raten zu wollen, wäre zwecklos, zumal unter ihnen nur ganz wenige kunstbegabt gewesen sein mögen. — Dagegen hat sich von der großen Familie seit der Mitte des 17. Jahrhunderts mit Daniel Preißler in Nürnberg eine Linie niedergelassen, die sich in der Malerei und im Kupferstich einen Namen gemacht hat; schon der Sohn Daniels, nämlich Johann Daniel (1666—1737) bringt es in seiner neuen Heimat bis zum Direktor der Akademie, ein Amt, das sich nach seinem Tode auf seinen Sohn Johann Justin (1698—1771) vererbt, der sich wie seine drei Brüder Georg Martin (1700—1754), Johann Martin (1715—1794, zuletzt Hofkupferstecher in Kopenhagen), Valentin Daniel († um 1765) und ihre vielseitig begabte Schwester Barbara Julia († in Braunschweig um 1761) sowie seine beiden Töchter Anna Marie, die Steinschneiderin, und Anna Felicitas, die Malerin, als Künstler und Lehrer einen Namen gemacht hat. Es ist anzunehmen, daß mindestens noch Johann Daniel Preißler mit seinen Verwandten in Böhmen und Schlesien Verbindungen unterhalten haben mag; auch haben seine Söhne Johann Justin und Georg Martin Gemmen des schlesischen Kunst- und Edelsteinsammlers Baron Philipp Stosch (1727 in Rom) im Kupferstich vervielfältigt, wodurch ebenfalls eine Beziehung zwischen dem damaligen Nürnberg und Schlesien gegeben wäre, wenn sich diese nicht noch zwangloser durch einen der Nürnberger Glas- und Fayencemaler ergibt, der, wie etwa Johann Ludwig Faber (nach 1693), in der Fremde sein Glück versuchte.

Die Schwierigkeit, dem Breslauer Hausmaler Preußler ganz bestimmt umgrenzte Arbeiten zuzuweisen, erhöht sich noch dadurch, daß wir nicht einmal die genauen Jahreszahlen seiner Arbeitszeit kennen. Wir wissen nur, daß er vor 1723 gearbeitet hat; wenn die sieben Jahre, die er im Dienste von Löwenstädts stand, vor dieser Zeit liegen, dann muß er vorwiegend auf frühestem Meißner oder auf chinesischem Porzellanmaterial gemalt haben. Da das chinesische Porzellan aber ebenso wie die Fayence auch vor dem Jahre 1709 zur Verfügung stand, könnte hier auch ein unmittelbarer Anschluß an die Nürnberger Schwarzlotmalerei auf Glas und Porzellan, wie wir sie bei den

[1] In den Pfarrbüchern des Isergebirges, die ich seinerzeit auf die mit der Glasindustrie zusammenhängenden Personen durchgesehen habe, kommt der Name Preußler (Praißler, Preisl, Preysler, Preyzl usw.) überaus häufig vor, doch nur der kleinste Teil der Familienangehörigen, besonders der von Reiditz und Przichowitz erfreut sich der Titulatur „Edel, Ehrenfest, Kunstreich". Die weitaus größte Anzahl aller Preußler Nordböhmens stand zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Leibeigenschaftsverhältnis. Eine Beschäftigung wird meist nicht angegeben; wo dies doch der Fall ist, finden wir nicht nur Glashüttenbedienstete, sondern auch Müller, Kantoren, Schulmeister, Leinweber u. a. dieses Namens. Wie tief manche Familienmitglieder gesunken sein mögen, wird durch liebenswürdige Zusätze wie „Vagabundus" oder bei Weibern „jam notorie corrupta" sowie durch uneheliche Kinder erhärtet. Die Matriken von Nabsel, Držkow und Morchenstern sind in dieser Beziehung besonders inhaltsreich.

Schaper-Nachfolgern wie Keyll, Benchertt u. a.[1], namentlich aber bei Johann Ludwig Faber kennen gelernt haben, angenommen werden. Das chinesische Porzellan wurde auch tatsächlich herangezogen, schon um etwa 1700 dort, wo die technisch leichteste Porzellanmalerei, nämlich die mit Schwarzlot nicht — wie unter Böttger in Meißen — als ein „Arcanum" angesehen wurde, sondern längst Gemeingut aller Glasmaler gewesen ist. Und zum Schwarz gesellt sich schon früh — wie bei den Nürnberger Fayencen — die (an Stelle des Silbergelb der Glasmaler tretende) Vergoldung, jedoch nicht in der Weise, daß zunächst das ganze Stück mit Blattgold überzogen und darauf in Schwarzlot gemalt worden wäre, wie Kundmann anzunehmen scheint, sondern als diskrete Goldhöhung, die namentlich zum Aufsetzen der Lichter gerne herangezogen worden ist.

Aber es wäre ein Irrtum, wenn man glauben wollte, daß die ältesten europäischen Malereien auf Chinaporzellan vorwiegend chinesische Motive aufweisen. Derlei brauchte man nicht, das bekam man aus China wie als Fayence-Surrogat aus Delft und anderen Fayencestätten zur Genüge. Man wollte zunächst europäischen Dekor und ging daher soweit, zunächst europäische Vorlagen zu diesem Zwecke nach China zu schicken, um diese im Heimatland des Porzellans von dortigen Malern wohl oder übel Strich für Strich nachpinseln zu lassen. Derartige „Porcelaines des Indes" oder sogenannte „Mandarinporzellane" bildeten in der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen beliebten Handelsartikel der holländisch-indischen Kompagnie[2]. Daß man an Stelle der exotischen Umkompositionen und Verballhornungen namentlich figuraler Motive, die obendrein auch die der Porzellanmalerei fernliegende, aber einer schwarzen Kupferstich- oder Stiftzeichnung-Vorlage entnommene zarte Strichelmanier statt der Pinseltechnik aufweisen[3], baldmöglichst echten europäischen, zeitgemäßen Schmuck treten zu lassen wünschte, liegt auf der Hand. Es war sogar soweit gekommen, daß man noch in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Porzellanoberfläche vielfach ganz oder wenigstens zum Teil mit opaker Lackmalerei nach europäischen Mustern überschmierte, also sogar diese Materialwidrigkeit in Kauf nahm, die zum Teil schon auf dem Wege in Holland oder auch in England besorgt oder erst am Bestimmungs-

---

[1] Eine Beziehung der Gruppe Helmhack und der Monogrammisten WR und MS zum frühen Porzellan oder gar zu Schwarzlot-Gläsern besteht dagegen stilistisch fast gar nicht.

[2] A. Jacquemart & E. Le Blant: Histoire de la Porcelaine (Paris 1862), S. 383ff. — Die größte Sammlung von über 100 solcher Porzellane, die in allen Museen genügend vertreten sind, besitzt als Vermächtnis der Frau Sophie Eltzbacher-Raffalowich in Amsterdam das Berliner Schloßmuseum. Das kulturgeschichtliche Interesse ist bei dieser ganzen Gruppe viel größer als das ästhetische. Vom pädagogischen Standpunkte sind diese Schulbeispiele erzwungenen landfremden Schmuckes auf alle Fälle sehr lehrreich. — Vgl. auch die chinesische Wappenmalerei nach europäischen Vorbildern (nach dem Burlington-Magazine) im „Sprechsaal" (Koburg) XXXXI, S. 171.

[3] F. Jaennicke, Geschichte der Keramik (Leipzig 1900), S. 742, stellt (wie so oft) das Verhältnis auf den Kopf.

ort von Lackierern hinzugefügt wurde[1]. Um so mehr mußte man es begrüßen, als ganz oder wenigstens zum größten Teil unbemaltes Chinaporzellan echte, eingebrannte, europäische Malerei, wenn auch zunächst nur in Schwarzlot, ermöglichte. An einzelnen Stücken wird sogar zwischen die bunte chinesische Malerei wenigstens noch eine Zugabe in deutscher Schwarzlotmalerei eingeschoben, die wie etwa das ländliche Haus von 1724 auf der Kumme der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (Abb. 173) mit den farbigen chinesischen Wildenten und Bäumen in dickem Emailgrün seltsam kontrastiert; ob sich die Buchstaben FM dieses Stückes auf den Maler oder vielleicht auf den Besitzer beziehen, ist vorläufig schwer zu entscheiden.

173. Bunte China-Kumme mit deutscher Schwarzlot-Dekorergänzung von 1724.
Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Zu den ältesten in Deutschland mit (goldgehöhtem) Schwarzlot übermalten Chinaporzellanen dürfte die wiederholt zitierte Venus- und Adonis-Schüssel der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin zählen; auf beiden Seiten sind hier Kupferstiche des Benoit Audran des Älteren (nach Gemälden von Francesco Albani, derzeit im Louvre) verwendet worden[2], und zwar Adonis, der von Amoretten zur schlafenden Venus geführt wird, und auf der charakteristischeren Rückseite (Abb. 174) — unter geschickter Verteilung auf Rand und Bodenfläche — die Rache der oben in den Wolken thronenden

[1] Es gibt auch Surrogate für goldgehöhte Schwarz- und Rotlot-Malereien auf Porzellan in Marmor, wie z. B. zwei Dutzend Tassen mit Genredarstellungen im Schloß Favorite bei Rastatt.

[2] Vgl. die Gegenüberstellung von Kupferstich und Vorderseite durch A. Brüning: „Kupferstiche als Vorbilder für Porzellan" in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk" VIII, 1905, S. 28 und 29.

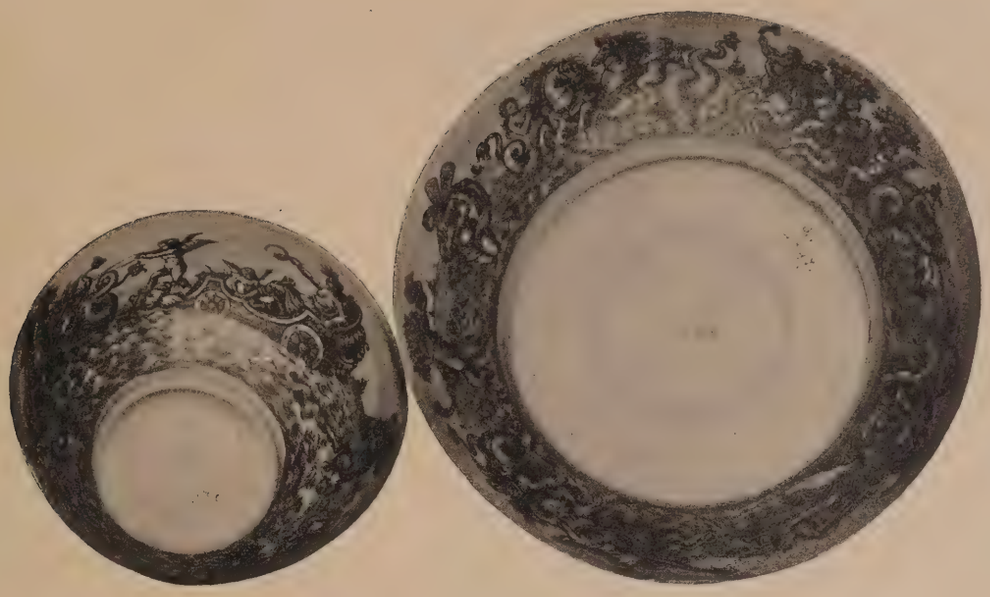
174. Chinaschüssel mit Schwarzlotmalerei in der Art von F. L. Faber; 18. Jahrh. Anfang. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Diana, die durch Nymphen den schlafenden Amoretten die Waffen wegnehmen läßt. Hier kann man noch kaum an Preußler denken, sondern eher an Johann Ludwig Faber, mit dessen Fayencen namentlich die Unterseite mit ihrer ungemein dichten Komposition, den Wolken, dem Baumschlag, der Perspektive, aber auch im Figuralen auffallende Berührungspunkte aufweist. Auch die alt-holzmontierte, ebenfalls beiderseitig bemalte Chinaschale mit mythologischen Szenen (Jupiter, Juno, Amoretten usw.) der Sammlung Dr. A. List in Magdeburg gehört hierher, wie die auch beiderseitig mit dichten Landschaftsfriesen von weiter Perspektive nebst figurenreicher Staffage (antikes Opferfest und Bacchanalien) in goldgehöhter Schwarzlotmalerei überdekorierte China-Kumme, die aus der Sammlung Parpart[1] in das Nordböhmische Gewerbemuseum von Reichenberg gelangte, ebenso die silbermontierte Chinaschale mit beiderseitiger, mythologischer Schwarzlotmalerei (Triumphzug des Bacchus und der Ariadne usw.) im Museum Sèvres (Nr. 9703) oder die Unterschale mit Apollo nebst dem Drachen Python in der ehemaligen Prager Lanna-Sammlung[2] (Abb. 175). Auch einzelne der außen braun oder erbsengelb glasierten Chinaporzellane, die auf diesem Grunde noch dichte figürliche Darstellungen in Schwarzlotmalerei haben, wie die zwei Kummen und Schüsseln mit den wildbewegten Nereidendarstellungen, die aus der Sammlung Neuberg in das Prager Kunstgewerbliche Museum (Nr. 4846 und 4847) kamen, sind hier anzugliedern (Abb. 176), obwohl verschiedene Arbeiten dieser Art ohne wahrnehmbare Scheidewand auch zu den nächsten beiden Gruppen hinüberleiten.

175. China-Untertasse mit dem Drachen Python; deutsche Hausmalerei; 18. Jahrh. Anfang. Prag, ehemalige Sammlung A. von Lanna.

[1] Kunstsammlung F. v. Parpart; Auktion bei R. Lepke in Berlin, 1912, Nr. 488; kleine Katalogabbildung auf Tafel 39.

[2] Sammlung A. v. Lanna I; Versteigerung bei R. Lepke in Berlin, 1909, Nr. 1278; kleine Katalogabbildung.



176. Chinaschüssel mit Meeresgöttern; deutsche Hausmalerei; 18. Jahrh. Anfang.
Prag, Kunstgewerbliches Museum.

In Böhmen tauchen nämlich schon um 1720 Porzellane (meist früher Meißner, mitunter auch noch chinesischer Herkunft) auf, die eine Schwarzlotmalerei aufweisen, die wie eine Fortsetzung, mitunter allerdings auch Vergröberung von Malereien von J. L. Faber aussieht; und die gleichen Malereien findet man auch in der anderen bequemen Hausmalerfarbe, in Eisenrot, manchmal auch in Mischung von Schwarzlot und Eisenrot, aber in einer ganz anderen Art, als wir sie z. B. in der Augsburger Aufenwerth-Werkstatt kennen gelernt haben. In der Dresdner Porzellansammlung stehen nämlich drei hohe henkellose Schokoladetassen mit Untertassen, chinesisches Porzellan, zwei schwarz, eine eisenrot dekoriert, und zwar mit Landschaften nebst Akanthus-Bandelwerk; bei diesen Stücken, deren ursprünglich sechs Stück, drei von jeder Farbe, vorhanden waren, bemerkt das älteste Sammlungsinventar von 1721: „Diese Arbeit ist in Pöhmen gefertiget worden“[1]. Es wird damit gewiß das alte österreichische Erbland selbst gemeint sein und nicht das damals auch dazugehörige Schlesien, da uns die vielfachen Beziehungen zwischen der ältesten deutschen Porzellanmanufaktur und Böhmen, wo z. B. einzelne Glasschneider schon 1712 regelmäßig für die Meißner Fabrik arbeiten[2], bekannt sind; hat Böttger doch schon 1710 viel braunes Steinzeug zum Verkauf nach Karlsbad geschickt und bald wiederholt er dies mit weißem Porzellan mehrmals, nicht

[1] Freundl. Mitteilung von Ernst Zimmermann-Dresden.

[2] E. Zimmermann: Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans, S. 325.

177. Untertasse mit Schwarzlot-Landschaft in Faber-Art; wohl Böhmen, um 1720. Dresden, Kunstgewerbemuseum.

nur nach Karlsbad, sondern auch nach Teplitz und Prag[1]. Allerdings gelangt schon 1722 auch dekoriertes, sogar Hausmalerporzellan von Meißen nach Böhmen, und zwar vom alten J. G. Meerheim, der mit seinen Söhnen „zu Töplitz und an andern Orten in Böhmen mit denen von ihnen bemalten Porcelainen zu höckern pflegte“[2], doch wird dieses gegenüber den Fabrikerzeugnissen als wohlfeil bezeichnet, dürfte daher geschmacklich minderwertig gewesen sein.

Die angeführte wichtige Dresdner Inventareintragung von 1721 ermöglicht uns aber vorläufig die einzige, wenngleich nur flüchtige Spur J. L. Fabers, den wir 1693 in Nürnberg aus den Augen verloren haben, der aber nach Doppelmayr später „auswärts als guter Künstler“ Ruf erwarb, wieder aufzunehmen. Die Verwandtschaft dieser Phantasielandschaft, der sich noch einige weitere, zum Teil auf Kupferstichvorlagen zurückgehende Stücke wie die Tassen im Dresdner Kunstgewerbemuseum (Abb. 177), des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums (Abb. 178) oder die beiden von derselben Hand gemalten Schwarzlottassen der Sammlung H. Emden-Hamburg[3] anschließen, mit den späteren Faber-Fayencen (vgl. Abb. 19) oder auch mit den Gläsern des Benchertt-Kreises (vgl. Abb. 12) ist nicht zu leugnen. Eine weitere Schwarzlot-Teetasse derselben Art im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 179), vorher in der Sammlung A. Dasch in Teplitz[4], zeigt nun über der stereotypen Uferlandschaft von drei Engeln umgeben das Alliancewappen des böhmischen Grafen Heinrich Johann von Bubna und Lititz, kaiserlichen Landeshauptmanns der Grafschaft Glatz und seiner Frau Katharina

---

[1] C. A. Engelhardt: J. F. Böttger, 1837, S. 423, 425, 438 usw. Die Verbindung Karlsbads und des Egerlandes mit den benachbarten fränkischen Gebietsteilen war ja immer eine enge, und es ist vielleicht mehr als ein Zufall, daß wir einen Sebastian Faber 1643—68 als Bürgermeister von Karlsbad vorfinden, was ich einer freundlichen Feststellung von Finanzrat F. Nemetschke in Karlsbad verdanke. Ob und wie dieser Sebastian Faber mit dem Glas- und Fayencemaler F. Ludwig Faber aus Nürnberg zusammenhängt, bleibt allerdings bis auf weiteres eine offene Frage.

[2] Meißen, Staatl. Porzellanmanufaktur, Archiv; Akta 1722, fol. 152. Der Schaden, der außer der moralischen Gefährdung des guten Rufes dadurch entstand, wurde auf 2000 Taler geschätzt, was auf einen recht erheblichen Umfang schließen läßt. — Frdl. Feststellung der Bibliothekarin Frl Gröschel in Meißen.

[3] Auktion Hermann-Emden-Hamburg I. (Berlin, R. Lepke 1908), Nr. 583 und 584. Abbildungen auf Tafel 49.

[4] Sammlung A. Dasch-Teplitz; Auktion bei R. Lepke, Berlin, 1913. Nr. 183. Abb. im Katalog S. 33. — Weitere Abbildung im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1913, S. 29.

aus dem gräflich Waldsteinschen Geschlecht. — Aber wir erinnern uns, daß ja Faber nicht nur Landschaften mit Staffage malte, sondern daß das Figurale innerhalb des Landschaftsbildes auch stärker betont wurde, so daß wir auch solche Stücke, wie die beiden Tassen mit dem Bärenkampf bzw. mit der Reiherbeize in der Sammlung A. Weißberger, jetzt in Madrid (Abb. 180), hier beizufügen haben, ferner die Chinatasse mit der Allegorie des Wassers (aus einer Folge von Elementen) auf einem von Schwänen gezogenen Muschelwagen mit Schaufelrädern, früher in der Lanna-Sammlung[1], jetzt im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum, desgleichen die beiden Schalen mit den Callot-Figuren der ehemaligen Lanna-Sammlung[2], den Walzenkrug mit der stehenden Minerva der ehemaligen Sammlung F. v. Parpart[3], wohl auch die beiden 1921 im Breslauer Kunsthandel aufgetauchten schönen Schalen mit den großen Verkörperungen von November und Dezember aus einer Serie von Monatstellern (Abb. 181 und 182), die auch mit der Malerei auf der Caub-Flasche zusammenhängen, dann die beiden Walzenkrüglein mit dem exotischen Löwenkampf und der einheimischen Sauhatz der ehemaligen Sammlung H. Emden[4], die Kumme mit der Hirschjagd der ehemaligen Sammlung Curt v. Schweingel in Dresden[5] und eine weitere Meißner Spülkumme

178. Tasse mit Schwarzlot-Prospekt in Faber-Art; wohl Böhmen, um 1720. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

[1] Sammlung A. v. Lanna-Prag. I. Auktion bei R. Lepke, Berlin 1909, Nr. 1740; Katalogabbildung auf Tafel 107; daselbst als „Galathea" angesprochen, obwohl die Beischrift „L'Eau" heißt.

[2] Sammlung A. v. Lanna-Prag, I. Auktion bei R. Lepke, Berlin 1909, Nr. 1744 und 1745; Abb. auf Katalogtafel 107. Die eine der Schalen, im Österr. Museum in Wien, ist auch abgebildet in „Kunst und Kunsthandwerk" XIII, 1910, S. 257.

[3] Sammlung F. v. Parpart. Auktion bei R. Lepke, Berlin 1912, Nr. 701 auf Tafel 39.

[4] Sammlung H. Emden-Hamburg; Auktion bei R. Lepke, Berlin 1908, Nr. 585 und 586; Abb. auf Tafel 49.

[5] 1376. Auktionskatalog (anonym) von R. Lepke, Berlin 1904, Nr. 75 mit kleiner Abbildung. Dieselbe Kumme tauchte neuerdings in der XXIII. Auktion des Ernst-Museums (Kiss-Molnár) in Budapest als Nr. 790 wieder auf; Katalogabbildung von einer anderen Seite auf Tafel XXV.

179. Tasse mit dem Wappen des Grafen Bubna in Faber-Art; Böhmen, um 1720.
Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

180. Zwei Jagdtassen mit Schwarzlotmalerei in Faber-Art; wohl Böhmen, um 1720.
Madrid, Sammlung Weißberger.

181. November-Tasse mit Schwarzlotmalerei in Benchertt-Art; wohl Böhmen, um 1720. Breslau, Kunsthandel (1921).

182. Dezember-Tasse mit Schwarzlotmalerei in Benchertt-Art; wohl Böhmen, um 1720. Breslau, Kunsthandel (1921).

183. Henkeltöpfchen mit Bauernszene in Schwarzlot; um 1720. Dresden, Porzellansammlung.

184. Henkeltöpfchen mit Entenjagd in Schwarzlot und Eisenrot; um 1720. Dresden, Porzellansammlung.

mit einer Schwarzlot-Hirschjagd (und der frühen Schwertermarke von 1726) der ehemaligen Sammlung v. Wassermann in Berlin, wo auch ein Walzenkrug mit einem Dudelsackpfeifer und zechenden Bauern in ähnlicher Landschaftsumgebung bemerkenswert ist[1]; auch der dreifüßige Deckeltopf mit dem schalmeiblasenden Hirten der ehemaligen Sammlung A. Ehrichsohn in Dresden[2] ist hier anzuschließen. Auf einem schönen, silbermontierten Walzenkrug mit musizierenden, tanzenden und zechenden Bauern[3] sind sogar oben Fruchtgehänge, mit fliegenden Bändern an Ringen befestigt, aufgemalt, ein Motiv, das den Zusammenhang dieser ganzen Gruppe mit der vorausgehenden Nürnberger Fayence-Hausmalerei ebenso deutlich bekundet wie die Kulissenbäume beim Henkel auf einer silbermontierten Kanne, ebenfalls mit zechenden Bauern, in der Sammlung Oberstleutnant von Haugk in Dresden. — Solchen durchwegs in Schwarzlot gehaltenen Stücken stehen ganz gleichartige gegenüber, bei denen zur schwarzen Farbe (für Wolken, Wasser usw.) auch noch Eisenrot (für Gesichter, Gewänder usw.) hinzutritt, mitunter auch wieder Goldhöhung. Außer Uferlandschaften (z. B. Tassen in der Dresdner Porzellansammlung und im Dresdner Kunstgewerbemuseum oder in der Sammlung von Frau Feist-Berlin), die mitunter auch ins Exotische übersetzt werden (Krüglein der Sammlung C. v. Schweingel-Dresden)[4],

185. Becherchen mit Bauernszene in Eisenrot; um 1700. Hamburg, Sammlung Otto Blohm.

186. Teetasse mit eisenroter Schlachtszene nach Rugendas; Meißner Fabrikdekor, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

[1] 1851. Auktionskatalog, Sammlung Eugen v. Wassermann; Berlin, R. Lepke, 1920, Nr. 633, mit kleiner Katalogabbildung. Der Walzenkrug Nr. 629 ist hier irrtümlich als Wiener Fabriksmalerei der Du Paquier-Zeit verzeichnet.

[2] Auctions-Catalog der Sammlung Armand Ehrichsohn; Dresden, Bruno Salomon, 1894, Nr. 386, mit kleiner Katalogabbildung.

[3] 1354. Auktionskatalog (anonym) von R. Lepke in Berlin vom 27. Oktober 1903, Nr. 317; Katalogabbildung.

[4] Kleine Abbildung im 1376. Auktionskatalog von R. Lepke in Berlin, 1904, Nr. 73.

oder Schiffen auf dem Meer (Walzenkrug im Schlesischen Museum zu Breslau) sind es wieder hauptsächlich tanzende oder zechende Bauern, die zum Schmuck herangezogen werden; ein Krüglein des Kunstgewerbemuseums von Budapest[1] und vier Walzenkrüglein, zwei in Schwarzlot, zwei in Schwarzlot mit Eisenrot, mit Bauern (Abb. 183) bzw. Entenjagden (Abb. 184) der Dresdner Porzellansammlung mögen hier als Beispiele genannt sein; gerade diese letztgenannten Stücke, die dem F. L. Faber wieder recht nahe stehen, sind besonders bemerkenswert, nicht nur weil sie die alte Johanneumsnummer $\frac{\text{Nr. 64}}{\text{W}}$ und $\frac{\text{Nr. 65}}{\text{W}}$ tragen, sondern weil der Nachtrag des ältesten Sammlungsinventars von ihnen berichtet, daß sie im Juni 1722 durch den König vom Grafen Lagnasco gekauft worden sind[2], also wohl gewissermaßen Musterstücke für die Farbentechnik bilden sollten, die damals in der Meißner Fabrik noch nicht ganz entwickelt sein mochte. — Schließlich gibt es neben den schwarz und schwarz-rot bemalten Stücken in derselben Gruppe auch noch lediglich eisenrot gehaltene Porzellane, die mindestens nicht jünger sind. Einige derselben, wie eine Kumme mit umlaufendem Reitergefecht beim Fürsten F. J. von Auersperg in Slatinan[3], sind noch auf Chinaporzellan gemalt, ebenso das aus der ehemaligen Sammlung von Lanna[4] stammende, heute bei J. Rosenbaum in Frankfurt be-

187. Kaffeekanne mit Hirschen in Eisenrot; Meißner Fabrikmalerei, um 1730. Berlin, Schloßmuseum.

[1] Katalog der Wiener Porzellanausstellung von 1904, Nr. 163.

[2] Freundliche Mitteilung von Ernst Zimmermann-Dresden. — Der Zweck ist anscheinend auch erreicht worden, weil bald darauf auch in der Meißner Manufaktur die eisenrote Malerei lebhaft einsetzt und zu vorzüglichen Leistungen führt, wie etwa zu der Akanthus-Kaffeekanne mit der Hirschjagd im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum oder zu den Schlachtentassen, die bisher irrtümlich als Hausmalereien angesprochen worden sind; die bekannteste derselben ist die nach dem Stich von G. C. Bodenehr nach G. S. Rugendas gemalte der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (Abb. 186; Gegenüberstellung von Stich und Tasse durch A. Brüning in „Kunst- und Kunsthandwerk" VIII, 1905, S. 25); eine zweite ist im Auktionskatalog G. v. Gerhardt-Budapest (Berlin, Lepke, 1911, Nr. 223, vorher in der Auktion C. v. Schweingel, Berlin 1904, Nr. 71) abgebildet. — Zu einer henkellosen hohen Tasse von eisenroter Hausmalerei (Obertasse mit Sauhatz, Untertasse mit Hirschjagd) in der Dresdner Porzellansammlung hat die Fabrikmalerei offenbar bald die anderen Kaffee- und Tee-Serviceteile (mit Goldornamenten) hinzuzufügen gewußt. Einzelne Reiterkämpfe, wie der auf dem etwas verbogenen Teller der Sammlung Prof. Darmstädter in Berlin oder in dunklem Purpur auf der schönen Kaffekanne des Berliner Schloßmuseums, dürften eher als Hausmalereien anzusprechen sein; aber sehr viele Stücke, wie eben auch im Berliner Schloßmuseum die Kaffeekanne mit den eisenroten Hirschen (Abb. 187) und andere daselbst befindliche Teile desselben Services, tragen kein Merkmal an sich, das ihre Entstehung in der Meißner Fabrik unwahrscheinlich machen würde.

[3] Porzellanausstellung d. Troppauer Museums v. 1906, Nr. 495.

[4] Sammlung A. v. Lanna-Prag, Nr. 2137. II. Auktion bei R. Lepke, Berlin 1911, Nr. 1062; Abb. auf Tafel 70.

findliche achtseitige Näpfchen mit „holländischen" Bauernszenen (Abb. 185), das in der Sammlung O. Blohm in Hamburg ein Gegenstück in Schwarzlotmalerei, ebenfalls aus der Prager Lanna-Sammlung, besitzt; ein Walzenkrüglein mit zwei gerippten Ringen, zwischen welche eine eisenrote Bauernszene gemalt ist — beim Fürsten Lobkowitz auf Schloß Raudnitz —, ist ganz unvollkommenes Frittenporzellan und muß zu den frühesten Versuchsstücken des europäischen Porzellans von Meißen oder wahrscheinlicher von Wien zählen. Auch die ebenfalls in Raudnitz erhaltenen Teile eines Chinaservices, nämlich eine Kumme, eine Teekanne und vier Ober- und Untertassen mit Hirtenszenen, und eine in der Sammlung der Berliner Porzellanmanufaktur (Nr. 1361) befindliche Kumme mit einer Seeschlacht und innen mit der auf einer Kugel im Meer stehenden Fortuna — ein Vorwurf, der in der Zeit des schroffen Vorgehens Englands gegen die Niederlande gewiß zeitgemäß war — mögen hier angeschlossen werden. Hierher gehört auch der allerdings noch mehr abweichende, ebenfalls nur in Eisenrot bemalte Walzenkrug der Sammlung von Lanna[1], jetzt im Prager Kunstgewerblichen Museum, der uns eine Gruppe von Kaufleuten am felsigen Seeufer zeigt; der dürftig belaubte Doppelbaum hat statt des Laubs eigenartige Stechapfelformen, wie dies auch vollkommen übereinstimmend auf einer kugeligen Teekanne, ebenfalls mit fremdländischen Kaufleuten, in der Dresdner Porzellansammlung und auf einer Kumme mit einer orientalischen Hafenszene im Berliner Schloßmuseum (M. 1118) angetroffen werden kann, wohl zur Andeutung der exotischen Szenerie. Direkte Chinoiserien kommen in dieser Gruppe nicht vor. Wenn andere fremdländische Elemente herangezogen werden, so geschieht dies unter Benutzung von Kupferstichen, wie auf den beiden chinesischen Deckel-Teebüchsen der Sammlung Prof. Dr. Darmstädter in Berlin[2], die zwischen der China-Blaumalerei, die durch den Hausmaler mit Goldhöhung bereichert wurde, je drei Türken männlichen bzw. weiblichen Geschlechts mit den betreffenden Unterschriften nach Kupferstichen von N. Bonnart in Paris vorführt. Ein weiteres ebensolches kleines Deckelväschen mit „Mustapha, türkischer Kaiser" usw. steht im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Bisher hat man — seit etwa einem Dutzend von Jahren — alle diese schwarz oder rot bemalten Stücke, soweit man nicht ganz irrtümlicherweise vorübergehend (nach Brüning) von „Wolfsburg" sprach, auf „Preußler" getauft. Daß dafür keine Handhabe besteht, haben wir gesehen, da die einzige dürftige Quelle Böhmen als Herstellungsland nennt und die stilistische Verwandtschaft nur einen Zusammenhang mit Nürnberger Fayence-

[1] Sammlung A. v. Lanna-Prag; I. Auktion bei R. Lepke 1909, Nr. 1416; Abb. auf Tafel 94.

[2] Vorher in der Sammlung A. v. Lanna-Prag (I. Auktion 1909; Nr. 1732; Abb. im Katalog, Tafel 107); die Vorbilder-Stiche nach N. Bonnart hat E. W. Braun im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1908, Heft 4, nachgewiesen und abgebildet.

malern, namentlich Faber und Benchertt erkennen läßt. Die immer wiederkehrenden Ufer- und Waldlandschaften mit den weiten Perspektiven, der merkwürdig zerspritzt getupfte Baumschlag der oft geradezu spärlich belaubten Bäume, einige übergroß und sorgfältig ausgeführte Blumen oder Sträucher des nächsten Vordergrundes, die überdeutlichen Umrisse selbst entfernter Partien, die kleinliche Faltenbehandlung bei größeren Figuren, vor allem die weitgehende Verwendung der Radierung — all dies kann nur direkt oder indirekt mit den Nürnberger Fayencemalern, hauptsächlich mit J. L. Faber, zusammenhängen, so daß man in der Zukunft vielleicht richtiger von „Hausmalereien im Faber-Charakter, wahrscheinlich aus Böhmen" zu sprechen haben wird, solange uns nicht zuverläßliche Nachrichten oder einwandfreie Signaturen[1] eines Besseren belehren. Allerdings handelt es sich nicht lediglich um Arbeiten ein und derselben Hand, zumal gerade die meist nicht radierten Bauernszenen gewöhnlich eine flüchtigere Ausführung verraten; aber Werkstattzusammenhänge müssen mindestens angenommen werden, desgleichen Beziehungen zu den später zu erörternden Arbeiten von Breslau und von Wien.

Das einzige mit Schwarzlot bemalte Porzellanobjekt, das nachweislich für einen bestimmten Zweck, nämlich für die Kaiserin, 1721 von den böhmischen Ständen bei der Meißner Fabrik[2] bestellt worden ist, ist der Karlsbader Henkelbecher im Böhmischen

188. Walzenkrug mit Christus und der Samariterin; Monogramm BRGR; um 1720.
London, ehemalige Sammlung Max Rosenheim.

[1] Bisher sind nur bei zwei Stücken dieser Gruppe Signaturen zutage getreten, aber beide helfen uns nicht weiter. Ein silbermontierter Walzenkrug der Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest (Berliner Lepke-Auktion 1911, Nr. 198; Abb. auf Tafel 32) mit rauchenden Chinesen und Kaufleuten bei Fässern am Meeresufer (auf dem Deckel Wappengravierung und G. W. F. v. H.) zeigt auf dem Boden in Fraktur-Lüsterschrift den Namen „Schwartz", was aber nur eine kommerzielle Bedeutung haben mag und nichts mehr verrät, als daß das Porzellanmaterial der frühen Höroldtzeit Meißens zuzuzählen ist (vielleicht bezieht sich das Wort „Schwartz" nur auf die Dekorfarbe und ist überhaupt kein Name). — Und ein Walzenkrüglein der ehemaligen Sammlung Max Rosenheim in London (Auktion bei Sotheby, Wilkinson & Hodge in London, 1923, Nr. 107, mit kleiner Katalogabbildung, Abb. 188) mit der Darstellung von Christus und der Samariterin am Brunnen in großer, umlaufender Landschaft — ein Vorwurf, den J. L. Faber schon 1688 zweimal herangezogen hat —, trägt unter dem Henkel die Malerinitialen **B R G R**, die wir vorläufig noch nicht zu deuten wissen. Weil dieses Stück eine Regensburger Silbermontierung (mit dem Rosenberg unbekannten Meisterzeichen R H) trägt, wurde es auf der Porzellanausstellung des Bayer. Nationalmuseums in München 1909 (Nr. 2140) willkürlich überhaupt nach Regensburg lokalisiert, obwohl die dortige Hausmalerei (da wir von H. Benchertt wohl absehen müssen) erst wesentlich jünger ist.

[2] C. A. Engelhardt: J. J. Böttger 1837, S. 423.

189. Karlsbader Becher für die Kaiserin Elisabeth; Böhmen, 1721. Prag, Böhm. Landes-Museum.

Landesmuseum in Prag (Abb. 189); das markenlose Porzellan ist sicher aus Meißen bezogen worden, dagegen dürfte die Malerei, die mit der eben behandelten Gruppe sehr verwandt ist, in Böhmen selbst enstanden sein. Das umlaufende Panorama von Karlsbad ist etwas primitiver ausgefallen als die eben betrachteten Landschaften, aber die darunter angebrachten Jägergruppen, Hunde, der Bär und der Stier stehen den eisenroten Bauernszenen sehr nahe; auf dem Becherboden erscheint der böhmische Wappenlöwe und das umlaufende, dem hohen Karlsbader Kurgast geltende Chronogramm

„VoVet toto eX CorDe terra boheMa eLIsabethæ proLes“ und
„hoCCe poCVLo therMas CaroLInas feLICIter bIbIt eLIsabeth aVgVsta“

ergibt beidemal die Jahreszahl 1721. — Im Inneren des Bechers, das ein springendes Roß, eine Anspielung auf die Braunschweigische Herkunft der Gemahlin Karls VI., nebst Wolkenhand und Inschrift „ADNVTVM DEI“ zeigt, sehen wir aber überdies ein schon auf dem Henkel angedeutetes Ornament, das die bisherigen Stücke fast gar nicht aufzuweisen hatten, eine aus S- und C-förmigen Schnörkeln mit zahlreichen Blättchenansätzen bestehende goldgehöhte Bordüre, die — bald schmal, bald breit — eine zweite größere Gruppe von Schwarzlot-Hausmalereien auf Porzellan immer wieder verwendet, ja geradezu zur Hauptsache macht, und die auch in der Dekoration gleichzeitiger geschliffener böhmischer, schlesischer, mitunter auch sächsischer Gläser mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei regelmäßig wiederkehrt.

Dieses zarte, immer goldgehöhte Laubrankenwerk begegnet uns zuerst auf chinesischem Porzellan, und zwar in der ältesten Form als breite, fortlaufende Spiralranke mit großen Blumen, aber auch schon mit dazwischen springenden kleinen Tieren (Hasen) auf der außen braunglasierten und darüber mit einer umlaufenden Jagd-

darstellung bemalten (im Fond und am Rande schon in Chinablau unter Glasur dekorierten) Kumme, die aus der Prager Lanna-Sammlung[1] in den Besitz von O. Blohm in Hamburg gelangt ist, oder bereits schmäler auf der Innenseite des chinesischen Trankopferbechers mit dem Hirsche, der aus derselben Versteigerung (Nr. 1736) in das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum kam (Abb. 190)[2] und außen hauptsächlich die Umrisse des Reliefdekors in Schwarzlot nachgezogen zeigt. Noch schmäler, aber aus denselben Bordüre-Elementen bestehend sind diese Kanten innerhalb der Dekoration einer besonders reichen Chinaschüssel derselben Lanna-Versteigerung[3] mit abwechselnd schwarzer und roter Dekoration, die sich nicht mehr damit begnügt, nur das chinesische Relief mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor zu begleiten, sondern exotische Szenen, Landschaften und Tiere in dichter Anordnung anbringt, also denselben Schmuck, der ebenso auch, nur noch wilder gesteigert, in zusammenhängenden, auf den abgesetzten Tellerrand nicht Rücksicht nehmenden Chinoiserien in goldgehöhtem Schwarzlot und Eisenrot auf fünf China-Tellern derselben Auktion[4]

190. Chines. Trankopferbecher mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1715. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

191. China-Schale mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1715. Wien, Kunsthandel.

[1] Kunstsammlung A. v. Lanna I (Versteigerung bei R. Lepke, Berlin 1909), Nr. 1735; Abb. des Inneren auf Taf. 107.

[2] Abbildung im gleichen Katalog, Nr. 1736 auf Tafel 107, wie im Jahresbericht des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums für 1909, S. 44. — Auch das Teekännchen der Meißner Böttgerzeit (Modell bei Berling, Meißner Porzellan, Fig. 21), das aus der Auktion Lanna II, 1911, Nr. 946 (Abb. auf Katalogtafel 70) in das Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum gelangt ist, beschränkt sich vorwiegend auf Schwarz- und Goldhöhung des Porzellanreliefs, doch fehlen die charakteristischen Rankenornamente wenigstens beim Ausguß sowie auf dem Deckel nicht.

[3] Lanna-Auktion I, 1909, Nr. 1738; Abb. auf Tafel 108.

[4] Lanna-Auktion I, 1909, Nr. 1752—56; Abbildungen auf

192. China-Teebüchse mit goldgehöhtem, eisenrotem Dekor von Preußler; Breslau, um 1720. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

wiederkehrt, phantastische, das fremdländische Element in abenteuerlichen Grottenbildungen wie in Fauna und Flora besonders stark betonende Darstellungen, die mit den wohl nur wenig jüngeren, zahmen Höroldt-Chinoiserien stark kontrastieren. Obwohl bei diesen fünf Tellern, denen noch je ein verwandter Teller im Schlesischen Museum von Breslau und im Germanischen Nationalmuseum von Nürnberg (H. G. 3606) angeschlossen werden kann, die früher genannte Bordüre fehlt, gehen sie doch auf die gleiche Hand zurück, denn andere, vollständig gleiche Arbeiten, wie etwa die vor einigen Jahren im Wiener Kunsthandel aufgetauchte Schale (Abb. 191), zeigen auf der Außenseite die erwähnte Rankenwerkkante noch in ihrer frühesten Form, ebenso ein Chinateller der Sammlung H. Hermannsdörfer in Mannheim, der zu den bunten chinesischen Blumen und Kranichen deutsche Hausmalerei, darunter eben die charakteristische Rankenbordüre als Randdekor, hinzufügt. — Aber bald schieben sich zwischen die C- und S-Schnörkel mit ihren Spiegelmonogramm- und Lyramotiven stets in zarter, symmetrischer Anordnung sowohl gerade wie auch recht- und spitzwinklig gebrochene Linienstücke, wie schon auf den beiden zylindrischen Chinavasen mit Schwarzlotchinesen der Sammlung von Rudolf Stein in Wien[1] oder auf der China-Teebüchse mit eisenroter Malerei in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 192); zur Horizontalkante tritt die Vertikale in der gleichen Art und bildet namentlich auf europäischen Porzellangefäßen der Frühzeit bald ein der Konstruktion des Gefäßes gut untergeordnetes Rahmenwerk, in das sich einzelne Figürchen, zunächst wieder vornehmlich Chinesen, gut einfügen, wofür die Deckelvase der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (Abb. 193) ein gutes Beispiel gibt; sie besitzt ein Gegenstück in einer

Tafel 108. — Einer dieser Teller, heute im Österr. Museum in Wien, auch abgebildet in „Kunst und Kunsthandwerk", XIII, 1910, S. 258 oben.

[1] Auktion bei Glückselig & Wärndorfer in Wien, März 1924, Nr. 10; große Abbildungen im Katalog.

deckellosen, bauchigen Achteckvase, die aus der Auktion M. Rosenheim in London (1923, Nr. 165 mit Katalog-Abbildung) in die Sammlung G. Tillmann in Hamburg kam. Bei anderen Stücken bleiben die Chinoiserien zwischen zwei Bordüren gleicher Art eingespannt, wie auf der schönen Du Paquier-Kanne mit Maskenausguß und Pantherhenkel der Sammlung Karl Mayer in Wien[1] oder bei dem bauchigen Henkeltöpfchen im Nordböhmischen Gewerbemuseum in Reichenberg[2].

193. Deckelvase mit goldgehöhtem Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1720. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Es dauert nicht lange, und dieses Dekorationsprinzip hat sich weiter entwickelt und bildet — auch schon auf Porzellanen der Böttgerzeit, wie den beiden vierkantigen Flaschen der ehemaligen Sammlung von Lanna[3] (Abb. 194), die die Reliefmasken und -sträuße der vier Seiten mit dem üppigsten und doch sehr zarten Bandelwerk in goldgehöhter Schwarzlotmalerei umgeben — ein einheitliches geschlossenes System, das sich um 1725 einer großen Beliebtheit erfreut haben muß, da sich uns noch jetzt zahllose Stücke erhalten haben[4]. Offenbar unter dem direkten oder indirekten Einfluß von Jean Bérain oder Daniel Marot, vielleicht durch Ornamentstiche von E. Baeck,

[1] Abbildung bei J. Folnesics: Die Wiener Porzellansammlung Karl Mayer, 1914. Nr. 66 auf Tafel XV.

[2] Abbildung bei Folnesics und Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, Tafel V, Nr. 5.

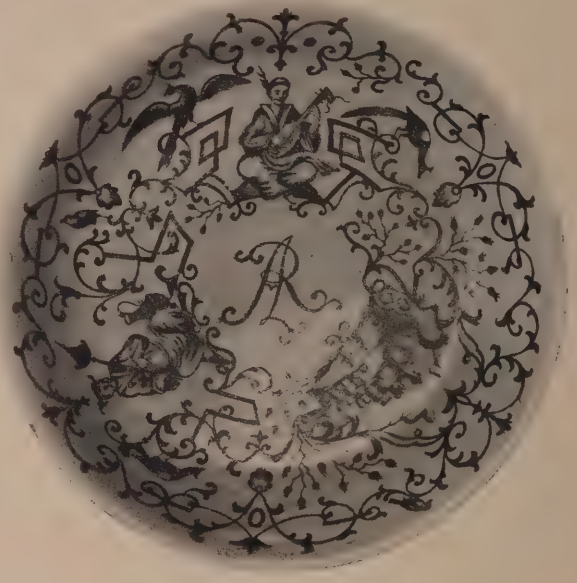
[3] Lanna-Auktion II, 19011, Nr. 962 und 963; Abb. auf Tafel 70; die Blumenstöpsel sind eine spätere Zutat; wie der ursprüngliche Stöpsel ausgesehen hat, ist bei K. Berling, Meißner Porzellan, S. 29, zu sehen.

[4] Allerdings hat auch die Fälscherindustrie der letzten drei Jahrzehnte ausgiebig nachgeholfen, indem sie alte, weiße Porzellane mit diesem Dekor versah und dadurch eine noch größere Verwirrung in dieser ohnehin recht komplizierten

194. Flasche mit goldgehöhtem Schwarzlot-Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725.
Prag, ehemalige Sammlung A. von Lanna.

Reichtums nur wie mit einem Gitternetz umspannt erscheinen und in ihrem Ge-

J. C. Reiff, J. L. Wüst und anderen angeregt, aber doch viel selbständiger, als es in der Augsburger Hausmalerwerkstatt gegenüber den Ornamentstichen eines Paul Decker geschehen war, haben sich zu dem feinen Laub- und Bandelwerk, das immer mehr durch Schräg-Mäander-Motive unterbrochen wird, noch allerhand sitzende, flügelschlagende Vögel gesellt, auch Blumenkörbchen und schlanke Blumenvasen, in der Mittelachse auch Baldachine oder Lambrequin-Decken, mitunter auch Muscheln, schließlich auch kleine Amoretten oder Tiere, die die ganze Dekoration, in deren Mitte die Chinesen immer dominierend bleiben, in reichster Weise beleben; und doch sorgt die dünne Linienführung der Ornamente dafür, daß die Porzellanglasur nicht vollständig durch die Malerei überdeckt ist, so daß alle diese Arbeiten trotz ihres ornamentalen



195 Falsche Preußlertasse.
Dresden, Porzellansammlung (jetzt Depot).

Frage herbeiführte. Selbst in die Dresdner Porzellansammlung hat sich eine solche frühere, daher nicht einmal besonders geschickte Fälschung eingeschlichen, nämlich eine Schale mit einem A. R.-Monogramm (Abb. 195), das früher irrtümlich als „Augustus Rex“ aufgelöst wurde, obwohl das Fehlen einer Krone hier mindestens befremdlich wäre. Die radiale dreiteilige Anordnung statt der auf alten Stücken regelmäßigen bilateralen Symmetrie, vor allem aber der ganz andere Charakter der Spiralranken stempeln dieses Stück als eine Arbeit etwa aus den Jahren 1880—90.

196. Teetasse mit Schwarzlot-Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Prag, Kunstgewerbliches Museum.

198. Blattschälchen mit Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Reichenberg, Nordböhmisches Gewerbemuseum.

samtaussehen duftig und leicht wirken. Als Beispiele seien unter den goldgehöhten Schwarzlotmalereien eine Tasse des Prager Kunstgewerblichen Museums (Abb. 196) oder die beiden schlanken Löwenkopfvasen angeführt, die aus der Sammlung von Lanna[1] in jene von O. Blohm

[1] Abb. im Auktionskatalog v. Lanna I, 1909, Nr. 1733 und 1734 auf Tafel 107. Auch das Teekännchen Nr. 1420 auf Tafel 97 (jetzt im Mähr. Gewerbemuseum in Brünn) gehört hierher; ebenso die Chinatasse mit mehreren Putten, die aus der 2. Lanna-Auktion 1911 (Nr. 929; Katalogabbildung auf Tafel 70) in das Prager

197. Tasse mit eisenrotem Bandelwerk von Preußler; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. G. Reichenheim.

in Hamburg (Tafel 19) kamen. Von den ganz gleichartigen goldgehöhten Eisenrotmalereien seien die Chinatasse der ehemaligen Sammlung Dr. G. Reichenheim in Berlin (Abb. 197) oder die ebenfalls auf chinesischem Grundmaterial gemalten drei Stücke, und zwar eine Teebüchse, eine Milchkanne und eine Teetasse, der Sammlung O. Blohm in Hamburg (Tafel 19) herausgegriffen[1]. Daselbst befindet sich auch eines der zahlreichen Blattschälchen[2], die denselben Dekor, meist abwechselnd in Schwarz und Rot, teils auf Chinaporzellan, teils auf Frühmeißner oder Wiener Porzellan nur wenig variiert aufweisen; weitere so geschmückte Exemplare stehen z. B. in Berlin (Sammlung Dr. Reichenheim und Dr. v. Dallwitz), in Breslau (Schlesisches Museum)[3], Nürnberg (Germanisches Museum; ein rotes und ein schwarz-rotes Stück), Prag (Kunstgewerbl. Museum) oder in Reichenberg (Nordböhmisches Gewerbemuseum; Abb. 198).

199. Teekännchen mit Schwarzlotdekor von Preußler; Breslau, um 1725. Budweis, bei Prof. R. Kristinus.

Von dieser ganzen großen zweiten Gruppe der Schwarzlot- und Eisenrot-Malereien gehen aber einzelne Fäden zu der ersten Gruppe der Schwarzlot-Hausmalereien, nämlich jener in Faber-Art, zurück, die noch der Aufklärung bedürfen. Um die gleiche Werkstatt kann es sich nicht handeln, da der Charakter der Malereien, obwohl die zweite Gruppe zeitlich nicht viel

---

Kunstgewerbliche Museum kam. — Andere Porzellane dieser Gruppe stehen u. a. in den Berliner Sammlungen (z. B. bei Prof. Darmstädter oder bei Schöller), in der Dresdner Porzellansammlung, im Historischen Museum von Frankfurt, im Folkwangmuseum von Hagen (jetzt in Essen, und zwar ein interessanter Löffel), im Hamburgischen Museum f. K. u. G., im Leipziger Kunstgewerbemuseum (reiche Zylinderkanne), im Germanischen Museum zu Nürnberg (ebenfalls ein Löffel), im Baron Stieglitz-Museum von Petersburg, in der Sammlung Jay-Frankfurt usw.

[1] Andere eisenrot bemalte Porzellane dieser Art stehen im Hamburgischen Museum f. K. u. G., im Kunstgewerbemuseum von Petersburg, im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum, in der Sammlung Dr. von Ostermann in München (diese Tasse trägt die frühe Meißner Schwertermarke in Rot auf der Glasur!) usw.

[2] Gerade diese Porzellanform, die bereits in weißem Chinaporzellan (Dresden, Porzellansammlung) und darnach auch in Böttgersteinzeug (ebenda sowie z. B. in den Museen von Gotha, Görlitz, Halle, Nürnberg oder Stuttgart und in der Sammlung der Berliner Porzellanmanufaktur) vorkommt, gestattet einen Rückschluß auf die Datierung nicht, da sie in Meißen und in Wien, aber auch noch in Thüringen (Gotha und Volkstedt) das ganze Jahrhundert immer wieder, und zwar mit der verschiedensten Bemalung, gemacht wurde. Ein blau unter Glasur bemaltes Wiener Exemplar (im Besitz der Frau v. Thoß in Troppau) trägt sogar noch die Jahreszahl 1795.

[3] Abb. in „Schlesiens Vorzeit", VII (1899), S. 113.

Porzellane mit Schwarzlot- und Eisenrot-Dekor von Preußler in Breslau, um 1720.
Hamburg, Sammlung Otto Blohm.

jünger sein kann, doch zu sehr auseinandergeht. Dennoch müssen mehr als flüchtige Beeinflussungen von der einen Seite zur anderen angenommen werden. Wenn man vielleicht auch vermuten wollte, daß z. B. der in der zweiten Art gemalte Deckel zu der in der ersten Art gemalten Teekanne bei Prof. R. Kristinus in Budweis[1] (Abb. 199) nicht ursprünglich zugehörig wäre, so wird dies gleich durch die zugehörige Spülkumme, die sich in der ehemaligen Sammlung Emden-Hamburg[2] erhalten hat, widerlegt, da dieses Stück, wie einzelne schon früher angeführte, innen eine Bordüre der zweiten Gruppe aufweist. Und auf dem Teller mit dem Neptun-Putto und dem Groteskenbandelwerkrand in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin[3] (Abb. 200) sehen wir beide Gruppen ebenso miteinander vereinigt wie auf der Kumme mit den Meeresgöttern auf braunem Grunde und dem Rankenwerk mit den Mäander-Zwischengliedern im Inneren in der Porzellansammlung von Dresden. Wir werden somit auch die Zusammengehörigkeit von Deckeln und Gefäßen mit ähnlichem Schmuck, wie bei dem Töpfchen mit Landschaft und biblischer Staffage der Sammlung Wolf in Guben (Abb. 201), anzuzweifeln keine Ursache haben.

200. Teller mit Neptun-Putto und Preußler-Rand; Breslau, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Es muß aber auffallen, daß gerade der goldgehöhte Dekor der zweiten Gruppe

201. Töpfchen mit Schwarzlotmalerei; Breslau, um 1725. Sammlung Wolf in Guben, U.-L.

[1] Abbildung von der anderen Seite in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", VI, 1903, S. 446.

[2] Sammlung Hermann Emden; Versteigerung bei R. Lepke in Berlin, 1908, Nr. 601; Abb. auf Tafel 49.

[3] Eine (gute) Fälschung dieses Tellers tauchte 1916 im Münchener Kunsthandel auf; die vollständig übereinstimmende Malerei ist hier nämlich auf einem echten Wiener Porzellanteller angebracht, der bereits die blaue Balkenschildmarke trägt.

sowohl in der einfacheren, früheren Art als auch in der letzten, reichsten Entwicklung nicht weniger häufig auf geschliffenen Gläsern vollständig übereinstimmend angetroffen wird, welche nach ihren Formen den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts angehören müssen. Auf den vielen erhaltenen Stücken dieser Art, den großen Deckelpokalen, Stengelgläsern, gedrungenen Fußbechern, Schiffchen, Essig- und Ölfläschchen (gewöhnlich mit dem sonst selteneren Stülpdeckel) wie auch den Gläsern mit Baß-

202. Gläser mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei; Schlesien, um 1715—30.
Nagy-Csákány, bei Grafen Ivan Batthyány.

geigenquerschnitt oder sonstigen ungewöhnlichen Grundrißbildungen, ist die betreffende Darstellung[1] entweder umlaufend angebracht, so daß die Ornamente sich auf den Fuß-

[1] Im Vordergrunde stehen mythologische Szenen, wie etwa auf dem Hauptstück der ganzen Gruppe, dem Riesenpokal in der Lanna-Sammlung des Prager Kunstgewerblichen Museums, ein Bacchuszug sowie Nereiden nach Agostino Carracci im Palazzo Farnese von Rom, oder Vulkan mit den Waffen des Achilles nebst Amor auf dem Deckel-Fußbecher der Sammlung Dr. Reichenheim in Berlin, Venus und Amor auf der Flasche der 2. Lanna-Aution (1911, Nr. 832), Orpheus mit den Tieren auf dem Stengelglas in der Eremitage von Petersburg, ferner Schlachten und Jagden aller Art, Gelage und musikalische Unterhaltungen (Österr. Museum in Wien, Nr. 2372 und 2374), Schiffe, Bauernszenen (schöner Fußbecher im Schlesischen Museum von Breslau), Callot-Figuren (Nürnberg, Landes-Gewerbeanstalt, Nr. 459, Abb. in „Kunst und Gewerbe", 1886, S. 361, sowie bei Carl Friedrich, Die altdeutschen Gläser, S. 160, woselbst noch irrtümlich als „sicher aus der Hand Schapers hervorgegangen" bezeichnet, und Österr. Museum in Wien, Nr. 2373), aber auch Wappen (das österreichische Balkenschildwappen usw. mit Spruch auf dem Deckelbecher im Ferdinandeum von Innsbruck) und manchmal Sprüche, vor allem aber einzelne Chinesen und Chinesengruppen.

teil, Deckel oder Hals — in guter Verteilung auf die einzelnen Schliff-Facetten — beschränken müssen, oder aber das entwickelte, leichte Ornament umspinnt mit seinen Groteskranken das ganze Gefäß, so daß nur einzelne Hauptfelder für kleinere figürliche Darstellungen frei bleiben und kleinere Motive, Vögel mit ausgebreiteten Flügeln, Hasen oder andere kleine Tierchen, Vasen, Lambrequins usw., genau wie bei den Porzellanen die Blättchenranken und Schrägmäander-Endigungen beleben[1] (Abb. 202). Leider trägt nicht ein einziges dieser Gläser eine Signatur, und — mit Ausnahme von drei abweichenden, wenn auch verwandten Stücken[2] — auch keines ein Datum. Aber nach Form der Gläser und Art ihrer Behandlung kann es sich lediglich um böhmisch-schlesische Erzeugnisse[3] der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts handeln. — Wir müssen somit auch für ganz übereinstimmend dekorierte Porzellane eine böhmisch-schlesische Herkunft annehmen. Da sich nun das schlesische von dem böhmischen Elemente in der Glasdekoration der ersten

203. Fortuna-Teller mit Preußler-Rand; Spiegel wohl von J. Bottengruber; Breslau, um 1725. Breslau, Schlesisches Museum f. K. u. A.

[1] Für die eine Unterabteilung sei auf die in den betreffenden Auktionskatalogen abgebildeten Gläser der ehemaligen Sammlungen A. von Lanna (II, 1911, Nr. 821, 826 und 832 auf Tafel 67), F. v. Parpart (1912; Nr. 836, 987 und 990 auf Tafel 47) oder Dr. Max Strauß-Wien (1922, Nr. 34) hingewiesen, für die andere auf das Flakon mit dem Meerweib im Wiener Österreichischen Museum (Bayerische Gewerbezeitung 1891, Tafel zu S. 249), auf den Becher mit der Allegorie von Böhmen im Kestnermuseum von Hannover (Jahresbericht für 1911, S. 35), sowie auf die oben abgebildeten Gläser aus der Serie von neun Gefäßen im Besitz des Grafen Ivan Batthyány in Nagy-Csákány (Eisenburger Komitat). Sonst begegnet man hier am häufigsten Chinesenfigürchen, genau wie auf den Porzellanen.

[2] Zwei Stücke, im Wiener Österr. Museum (Nr. 4996) und in der Bayerischen Gewerbeanstalt in Nürnberg (Nr. 465), Becher, die neben einem Doppeladlerwappen und Ornamenten in Schwarzlot auch Schnittornament aufweisen, zeigen das übereinstimmende Doppel-Chronogramm: VotVM pro Dono. affeCtVs pro effeCtV (1720)
DVpLICata fortVna In IstIs MeLIoratVr. (1720).
Auch das facettierte Schliff-Kelchglas mit goldgehöhtem Hirsch und Vogel mit der Jahreszahl 1736 in der Sammlung Pazaurek ist viel derber in der Ausführung und ließe sich höchstens mit dem Karlsbader Kaiserinbecher von 1721 in Zusammenhang bringen.

[3] Die quergetreppten, also wohl sächsischen Gläser mit Schwarzlotdekor weisen meines Wissens die charakteristische Ornamentbegleitung nicht auf, wie z. B. die nachfolgenden Abbildungen bezeugen: A. Demmin, Beschr. Verzeichnis seiner Sammlung, 1882, Nr. 288 (Pokal mit Zeltlager und Spruch), B. Bucher, Glassammlung des Österr. Museums in Wien (Tafel VIII; Pokal mit Meerweib), Auktionskatalog der Sammlung de Ridder-Frankfurt (München, H. Helbing, 1919, Nr. 109, Pokal mit Reiherbeize); auch im Museum von Trier steht ein hierhergehöriger Pokal, auf dem über einer Uferlandschaft ein Mensch mit Eselskopf und passenden Begleitversen liegt. — Alle solche Arbeiten dürfen nicht als „Preußler-Gläser" bezeichnet werden, sondern nur als solche eines alten Nachahmers von Preußler.

Hälfte des 18. Jahrhunderts gar nicht trennen läßt, die der Glasgegend des Riesengebirges nächstgelegene große Stadt, die sich am leichtesten Chinaporzellan verschaffen konnte, Breslau ist, kommen wir von selbst dazu, die ganze zweite Gruppe der goldgehöhten Schwarzlotmalereien auf Porzellan chinesischer, Meißner, später auch Wiener Herkunft, einerseits die zunächst recht wilden Chinoiserien, andererseits das zarte Ranken- und Groteskbandelwerk, und zwar nicht nur in Schwarzlot, sondern auch in (dem in der Glasdekoration nicht üblichen) Eisenrot mit Preußler in Breslau in Verbindung zu bringen, von dem wir ja wissen, daß er schon vor 1723 allein für Löwenstädt über hundert Stücke auf verschiedenes Grundmaterial gemalt hat und gewiß vorher und nachher, nachdem einmal das Schema feststand, noch zahllose andere dieser Porzellane und Gläser dekoriert haben wird. Trotzdem wird man nicht alle Objekte dieser Art ausnahmelos nur auf Preußler zurückführen dürfen, da nicht nur immerhin merkliche Abweichungen in der Ausführung auch andere, mitunter sogar recht schwache Hände verraten, sondern da auch abweichende Kompositionstendenzen die Beteiligung von mehr oder weniger nahestehenden Konkurrenten ziemlich sicher erscheinen lassen. So ist z. B. die Chinaschüssel mit der Graumalerei und Goldhöhung im Hamburgischen Museum[1] sicher nicht in die Preußlergruppe einzufügen, obwohl der Chinese im Mittelfeld wie die Einschiebung der zwei mäanderartigen Zwischenglieder in das Rankenwerk die Kenntnis der Preußlerporzellane als sicher anzunehmen gestatten. Aber wir wissen ja, daß u. a. in Breslau selbst Bottengruber, als sein Protektor Pauli von ihm ähnliche Arbeiten verlangte, wie sie Preußler für Löwenstädt sieben Jahre hindurch lieferte, zunächst auch Grau in Grau, also in Schwarzlottechnik, zu malen begann. Ein Teller des Schlesischen Museums in Breslau[2] (Abb. 203) zeigt auf dem Rande das für Preußler typische Grotesk-Ranken- und Bandelwerk mit den flügelschlagenden Vögeln, wenn auch etwas dichter als auf den Vorlagen; aber im Spiegel sehen wir, von lebhaft bewegten Putten und Wassergottheiten umringt, ein selbständig rechteckig gerahmtes und unten mit einer J M B-Spiegelmonogramm-Kartusche versehenes Bild, das auf einem Delphin die Fortuna mit geschwelltem Segel auf stürmischem Meere darstellt. Dieses Mittelbild kann nicht von derselben Hand gemalt sein, die wir auf den bisher betrachteten Schwarzlotmalereien der ersten und zweiten Hauptgruppe kennen gelernt haben; dagegen machen es Vergleiche mit sicheren Bottengruberarbeiten mehr als wahrscheinlich, daß wir hier eines der frühesten Bottengruberstücke vor uns haben dürften,

[1] Justus Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum 1894, S. 456. — Brinckmann war der erste, der die Schwarzlot-Hausmalereien wenigstens zum Teile mit vollem Recht auf Preußler bezog; aber gerade das von ihm abgebildete Beispiel gehört nicht zu den typischen Preußlerarbeiten, wird aber von ihm auch nur als „Art Preußler" bezeichnet.

[2] Abb. in „Schlesiens Vorzeit" in Bild und Schrift", N. F. II, 1902, S. 159.

das, wenigstens was den Rand anbelangt, noch vollständig unter Preußler-Einfluß steht.

Neuerdings wurde aber die Preußlerfrage noch dadurch kompliziert, daß im Wiener Kunsthandel[1] eine Tasse (Abb. 204) auftauchte, die auf Du-Paquier-Porzellan in goldgehöhter Schwarzlotmalerei die ganze charakteristische Preußler-Malerei mit Chinesenpaaren unter Baldachinen, mit Groteskranken, Vögeln und Blumenvasen aufweist. Die Untertasse trägt rückwärts die Signatur: J. H., die nur auf Jakobus Helchis (Helkis, Helchs) bezogen werden könnte. Ich kann mich nicht entschließen, diese für alt zu halten. Einerseits stimmt die Zeit nicht, da die Malerei um 1720—25 anzusetzen wäre, während der in Triest geborene und zunächst an der Turiner Fabrik beschäftigte Helchis erst wesentlich später in Wien bezeugt ist, nämlich 1746[2] und 1747, von wo er als Arkanist nach Neudeck-Nymphenburg geht, wo er aber kein Glück hatte[3]; anderseits aber — und das fällt noch viel schwerer ins Gewicht — zeigt die Malerei dieses Preußlerstückes einen ganz anderen Charakter als die beiden anderen Stücke, die die Signatur von Helchis tragen, und die übrigen Stücke, die ihnen sonst angeschlossen werden können. Die Stärke von Helchis ist nicht das Ornament, das übrigens bei ihm durchwegs — wie der Rand der beiden Schüsseln mit den Pferden an der Tränke und Reitern (darunter eine mit J. H. monogrammiert) in der Sammlung H. Rothberger in Wien[4] (früher A. Weißberger in Prag; Abb. 205) erkennen läßt — vollständig mit dem

204. Doppelhenkeltasse von Preußler in Breslau, um 1725; mit IH-Signatur. Wien, Kunsthandel.

[1] Bei J. Glückselig in Wien, dem ich auch die Photographie verdanke. Inzwischen sind auch anderwärts im Handel verschiedene weitere Porzellane mit Preußlerdekor aufgetaucht, die die Helchis-Signatur tragen; auch die, die ich nicht gesehen habe, werden mir von vertrauenswürdigen Seiten als verdächtig oder direkt als Fälschungen bezeichnet.

[2] In diesem Jahre heiratet der Witwer Jakob „Felchis" (!) aus Triest, der in der Wiener Porzellanfabrik wohnt, zum zweiten Male. (E. W. Braun nach Haidecki in „Kunst und Kunsthandwerk", XVI, 1913, S. 251).

[3] F. H. Hofmann, Geschichte der Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, Leipzig 1922. II. S. 337ff.

[4] F. H. Hofmann, Nymphenburg I, S. 35.

205. Teller mit Pferdetränke in Schwarzlot, bezeichnet von Jakob Helchis; Wien, um 1740. Wien, Sammlung H. Rothberger.

Palmetten-Bandelwerk der Wiener Du-Paquier-Porzellane übereinstimmt, sondern das Figurale, und zwar hauptsächlich Putten und Tiere, und zwar gewöhnlich in nicht zu kleinem Maßstabe und in einer überaus zarten Kupferstichmanier, die mitunter nicht einmal mit dem Pinsel, sondern mit der Kielfeder ausgeführt ist, so daß Helchis — da diese Verzierungsart des „Porzellanschreibens" sich erst viel später, nämlich um 1830 eingebürgert hat — geradezu als der erste „Porzellanschreiber" bezeichnet werden muß. Das Hauptstück dieser Art, das auch seinen vollen Namen trägt, ist die schöne Deckelterrine[1] der Franks-Collektion im Britischen Museum von London (Nr. 263; Tafel 20), die in der Sammlung von Mrs. Beresford-Melville ein Gegenstück hat. Auch die beiden Wiener Deckelterrinen mit den umlaufenden großen Tieren in derselben Schwarzlot-Federzeichnung in der ehemaligen Sammlung von Lanna[2] sind sicher von Helchis, ebenso unter anderen das Speiseservice mit Jagdtieren beim Fürsten J. zu Liechtenstein auf Schloß Feldsberg[3], die ebenfalls mit Tieren in Kupferstichmanier bemalten Teller im Besitze des Grafen Alexander Esterhazy und des Grafen Emmerich Chotek (Wiener Porzellanausstellung 1904, Nr. 45ff., 49ff., 97, 99 und 107), ein Wiener Teller mit Eselstreiber und Hund wie mit Füchsen und Affen auf dem fünfteiligen Rand in der Dresdner Porzellansammlung (Spitzner-Kollektion) oder die Teetasse mit den Adlern und der Sauhatz im Stuttgarter Landes-Gewerbemuseum (Abb. 206), wahrscheinlich auch die

[1] Vgl. Folnesics und Braun, Wiener Porzellanmanufaktur (1907), S. 12, 24 und Tafel VI.

[2] Große Abbildungen im Katalog der Auktion v. Lanna II, 1911 auf Tafel 69, Nr. 964 und 965.

[3] Folnesics und Braun, a. a. O., S. 37.

Terrine mit geschriebenem Schwarzlotdekor von Jakob Helchis; Wien, um 1740.
London, British Museum, W. Franks Collection.

großen farbigen Putten auf den Wiener Porzellanen z. B. bei Prof. Darmstädter in Berlin oder auf der Vase der E. L. Behrens-Stiftung im Hamburgischen Museum f. K. u. G.[1] oder auf der Vase der Brünner Sammlung Rudolf Stein[2] und im Museo civico in Turin, dessen großes Kühlbecken mit den Meeresgöttern in Schwarzlot[3] vielleicht auch von ihm herrührt. Aber all dies hat mit Preußler so gut wie gar nichts zu tun, höchstens in gewisser Beziehung — aber nicht bei den bestbeglaubigten Schwarzlotzeichnungen — mit dem anderen Breslauer, mit Bottengruber.

206. Tasse mit Jagdgrotesken, wohl von J. Helchis; Wien, um 1740. Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

Wieweit Helchis nicht nur als Wiener Fabrikmaler, sondern auch als Hausmaler angesehen werden kann, entzieht sich in Ermangelung jeglicher weiteren Nachricht[4] unserer Kenntnis. Charakteristisch sind seine Arbeiten nur für ihn selbst, nicht für die ganze große Gruppe der Wiener Schwarzlotmalereien, die bei der Pinselführung bleibt, aber sonst keineswegs einheitlich ist, und zwar weder in Beziehung auf die Farbe, die vom grünlichen Grau bis zum satten, glänzenden Schwarz variiert, noch auch in den Darstellungsstoffen und in der Art ihrer Durchführung. Gerade in dieser dritten großen Gruppe des Schwarzlotdekors ist die Unterscheidung zwischen Hausmalerei und Fabrikmalerei in vielen Fällen überhaupt nicht möglich, zumal dieselben Kräfte in der Du-Paquier-Zeit nicht selten bald für die Manufaktur, bald auf eigene Rechnung arbeiteten; Du Paquier hat sich ja auch, wie wir später von Sorgenthal erfahren, über die Winkelmalerei seiner eigenen Leute selbst beklagt.

Ob die Buchstaben **ICP** auf der Wiener Teekanne mit Adlerkopfausguß von 1729

---

[1] Abb. in der Zeitschrift „Cicerone", 2. Januarheft 1923, S. 88.

[2] Abb. im Auktionskatalog von Glückselig & Wärndorfer, Wien, März 1924, Nr. 9.

[3] Abb. in Folnesics und Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, Tafel VII, Nr. 4.

[4] E. Zais (Bayrische Gewerbezeitung 1896, S. 26) vermutet auch einen Aufenthalt in Turin, woran auch F. H. Hofmann festhält.

im Kunstgewerbemuseum von Petersburg (Morskaja 38), die in etwas derber, goldgehöhter Schwarzlotmalerei ein Kreuz in einer Berglandschaft mit Turm und Häusern nebst Staffage zeigt[1], eine Malersignatur bedeuten — man wäre zunächst versucht, bei dem P an Preußler zu denken — oder aber einen anderen Sinn haben, ist schwer zu entscheiden. Die Annahme, daß wir unter den drei Initialen den Fabriksbesitzer Claudius Innocentius du Paquier selbst zu verstehen haben werden, ist nicht ganz von der Hand zu weisen; allerdings wäre es in diesem Falle natürlich keine Malersignatur, da Du Paquier sich unseres Wissens nie als Maler betätigt hat, sondern im Gegenteil eine Hänselei von seiten eines früheren Angestellten, der sich durch den stets tief in Schulden steckenden Chef um seine Hoffnungen gebracht sah, weshalb er ihm den bevorstehenden Zusammenbruch andeutete und ihm gewissermaßen ein Grab schaufelte, auf dessen Kreuz er die Initialen anbrachte. Man kann diese Teekanne nur als „Wiener Schwarzlotdekor von 1729" bezeichnen und wird nur aus den Initialen — wie aus jeder anderen individuellen Bezeichnung — den Schluß wagen können, daß es sich wohl um eine Hausmalerei oder um die Feierstundenarbeit eines Fabrikmalers handelt.

Wohl noch früher ist das kugelige Teekännchen mit den nebeneinander angeordneten Chinesenfigürchen[2] entstanden, das als Jubiläumsgabe von Dr. A. Figdor in das Österreichische Museum kam. Wenn wir den Deckel mit den Grotesk-Ranken nebst Vögeln betrachten, würden wir dieses Stück sofort der Preußler-Gruppe zuweisen. Aber das Kännchen selbst zeigt einen anderen Charakter als dieser ursprünglich wohl nicht zugehörige Deckel; und die Signatur „Carl: W: Anreiter vz. Wien" beseitigt jeden Zweifel, daß dieses Stück nicht zur zweiten, sondern zur dritten Gruppe der Schwarzlotmalereien gehört. Johann Karl Wendelin Anreiter von Zirnfeld[3], gebürtig aus Schemnitz in Ungarn, wird gelegentlich seiner ersten Hochzeit mit Eva Rosina Kolbenberger am 22. Oktober 1724 zuerst in Wien genannt und wird schon 1725 an der Fabrik Du Paquiers angestellt gewesen sein, da er im „Preinergarten in der Rossau" wohnt, wie damals alle Fabrikangestellten in der Fabrik oder in deren unmittelbarer Nähe lebten. Dagegen erscheint er im Mai 1737 als selbständiger „Porzellanmaler beim

[1] Von zwei Seiten abgebildet von Julius Leisching in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XVIII, 1915, S. 500 und 501. — Leisching macht auf die Übereinstimmung der Buchstaben mit dem Namen des Fabrikgründers Claudius Innocentius Du Paquier aufmerksam.

[2] Abb. in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XVIII, 1915, S. 124 unten. Die beiden Chinesen-Hauptfiguren sieht man übrigens auch auf einer olivgrünen Fayencevase mit violetter Malerei im Berliner Schloßmuseum, einem um 1730 anzusetzenden Erzeugnis der Berliner Fabrik von Cornelius Funke (vgl. O. v. Falke, Altberliner Fayencen [Berlin, 1923], Abb. 26b links).

[3] Folnesics und Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, S. 11, 26 und 202, Anm. 7; E. W. Braun in Thieme-Beckers Künstlerlexikon I, S. 535; E. W. Braun: „Neues über den Wiener Porzellanmaler Karl Wendelin Anreiter" in „Kunst und Kunsthandwerk", XVI, 1913, S. 249 und schon vorher im „Burlington Magazine", XIII, S. 145f.

grünen Rößl in der Josefstadt". Diese Wohnung gibt er aber nicht auf, als er im gleichen Jahre dem Rufe des Marchese Carlo Ginori folgt, um diesem bei der Begründung der Fabrik zu Doccia-Florenz behilflich zu sein, aus welcher Zeit sich ebenfalls signierte Arbeiten[1] erhalten haben; er scheint auch bald nach Wien zurückgekehrt zu sein und stirbt im selben Hause am 4. Oktober 1747, erst 45 Jahre alt, als Begründer einer Porzellanmaler-Dynastie, die der Wiener Fabrik noch rund ein Jahrhundert weiter diente[2]. Daß Karl Anreiter (dessen zweiten bzw. dritten Vornamen die Italiener als „Wandhelein"[3] in einen Familiennamen abänderten und dessen Adelsprädikat-Abkürzung „VZ" früher fälschlich „Venezia" gelesen wurde) in Wien tatsächlich die längste Zeit Hausmalerei betrieben haben muß, ergibt sich ebenso daraus, daß von ihm nicht nur bezeichnete Malereien auf Wiener Porzellan erhalten sind, wie die späte bunte Deckel-

[1] Eine schlanke Bechertasse mit Gold-Gitterbandelwerk und vier hohen, schmalen Medaillons mit je zwei bunten italienischen Kostümfiguren, mit der Signatur „Karl Anreiter VZ.", die aus der Berliner Auktion Dr. Fritz Clemm 1907 (Nr. 183, Katalogabbildung auf Tafel 50) in die Sammlung H. Rothberger in Wien kam, und ein Gegenstück mit demselben Dekor und der Signatur „C. Anreiter VZ." im Schlesischen Landesmuseum von Troppau. — Auch das Florentiner Flakon mit den beiden ähnlichen Figurenpaaren in der Sammlung der Frau Cahn-Speyer in Wien gehört hierher (Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk", XVIII, 1915, S. 62).

[2] Von seinem Sohne Heinrich, der 1750 in Wien heiratet und wie sein Vater „Porzellangalanteriemaler" war, wissen wir nichts. — Dagegen gibt es von Anton Anreiter, der von 1754, wahrscheinlich schon früher, bis zu seinem Tode am 24. Mai 1801, zuletzt als Malereidirektor, an der Wiener Fabrik tätig war, signierte und datierte Stücke, wie das Rundmedaillon mit den beiden Reitern in Purpur von 1755 im Bethnal-Green-Museum in London (Abb. 207), die ebenfalls purpurbemalten Rundmedaillons mit den Brustbildern der böhmischen Herzoge Boleslaus (Abb. 208) und Spitihnew von 1756 im Landes-Gewerbemuseum von Stuttgart (aus der Auktion Steiger, München, H. Helbing, 1910, Nr. 691) bzw. in der Porzellansammlung von Sèvres oder die runde Platte mit dem Anreiter-Wappen von 1760 bei Frau Brigotter-Mutterer in Wien (Wiener Porzellanausstellung von 1904, Nr. 1860). — Josef Anreiter war von 1753 bis 1801 (Malernummer 23), Gottfried Anreiter der Ältere von 1777 bis 1827 († 1830) und Gottfried Anreiter der Jüngere von 1816 bis 1843 — alle als Buntmaler — an der Wiener Porzellanfabrik angestellt. — Aloys von Anreiter (1803—83) dagegen war Elfenbein-Miniaturmaler.

[3] A. Demmin, Keramik-Studien (1883) II, 82 macht einen „Scheidkundigen Wenderlin" daraus und führt von ihm eine „Madonna della Saggiola" von 1770 in Dresden an, über deren Verbleib aber nichts bekannt ist.

207. Reitermedaillon in Purpur-Camayeu, bezeichnet von Anton Anreiter; Wien 1755. London, British Museum, W. Franks-Collection.

208. Böhmisches Herzogsmedaillon in Purpur-Camayeu, bezeichnet von Anton Anreiter; Wien 1756. (Vorder- und Rückseite.) Stuttgart, Landes-Gewerbemuseum.

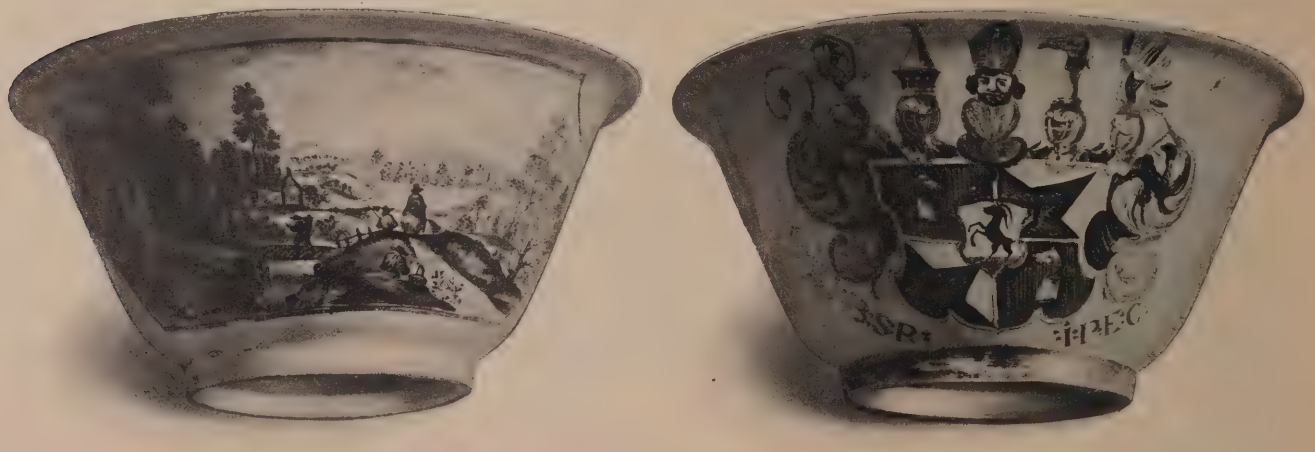
dose mit seinem Familienwappen und einem Watteaupärchen in der Sammlung H. Rothberger in Wien[1], sondern auch solche auf Meißner und chinesischem Porzellan. Im Österreichischen Museum von Wien befindet sich nämlich nebst dem bereits genannten signierten Teekännchen ein Frühstücksservice, das sich aus Meißner Porzellanen mit Schwertermarke und aus markenlosen Wiener Porzellanen zusammensetzt, von denen zwei die Signatur „Carl W. Anreiter v. Z." tragen; der Dekor besteht aus großen, ungerahmten Landschaften in gestrichelter Schwarzlotzeichnung, und zwar Ruinenarchitekturen, Kirchen und anderen Gebäuden nebst Staffage[2]. Und das Troppauer Museum besitzt eine Teekanne von chinesischem Porzellan[3], die, diesmal in Bandelwerkrahmen, ähnliche Landschaftsbilder in gleicher Technik, offenbar von derselben Hand, aufweist. Was sonst noch von Karl W. Anreiter teils in der Wiener Fabrik, teils auf eigene Faust gemalt worden ist[4], läßt sich aus der fast unabsehbaren Menge sehr verwandter Arbeiten, auch von Landschaften in Kupferstichschraffierung nebst Staffage,

[1] Kleine, bunte Abbildung bei Folnesics-Braun, Wiener Porzellanmanufaktur, Tafel II, Nr. 7; Markenwiedergabe auf der Markentafel Nr. 59. — Ich halte dieses Stück für eine Arbeit aus der Zeit nach seiner Rückkehr nach Wien, etwa aus dem Anfang der vierziger Jahre, während die Schwarzlotmalereien in Wien und Troppau vor seinem italienischen Aufenthalt in Wien, etwa um 1730—35, entstanden sein müssen.

[2] Abbildung in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XVI, 1913, S. 251. — Auch sonst begegnet man ab und zu Meißner Porzellanen, die in Wien bemalt wurden, wie z. B. der Teller mit der Schwertermarke und den Du Paquier-Chinesen in der Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin (Nr. 748).

[3] Abbildung in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk", XVI, 1913, S. 250.

[4] Eine mit „CARL ANREITER" bezeichnete Kumme mit einem kirchlichen Wappen und den Initialien I. B. S. R — I. P. E. C. auf der einen und einer ländlichen Uferlandschaft nebst Staffage in einer schlichten Umrahmung auf der anderen Seite zeigt zu große Unterschiede, als daß man sie unbedenklich dem Werke dieses Malers angliedern könnte. Dieses 1919 in München aufgetauchte und über Hamburg in die Sammlung Ole Olsen in Hellerup bei Kopenhagen gelangte Stück (Abb. 209) ist viel gröber und ungeschickter gemalt; die Technik der Pinselführung ist eine andere, Baumschlag und Wolkenbehandlung weichen ebenfalls vollkommen ab. Übrigens entspricht auch der Duktus der Namensunterschrift (bei der das Adelsprädikat nicht einmal in Abkürzung hinzugefügt ist) keineswegs dem auf den beglaubigten Stücken.



209. Kumme mit Signatur von Karl Anreiter (Vorder- u. Rückseite). Hellerup bei Kopenhagen, Sammlung Ole Olsen.

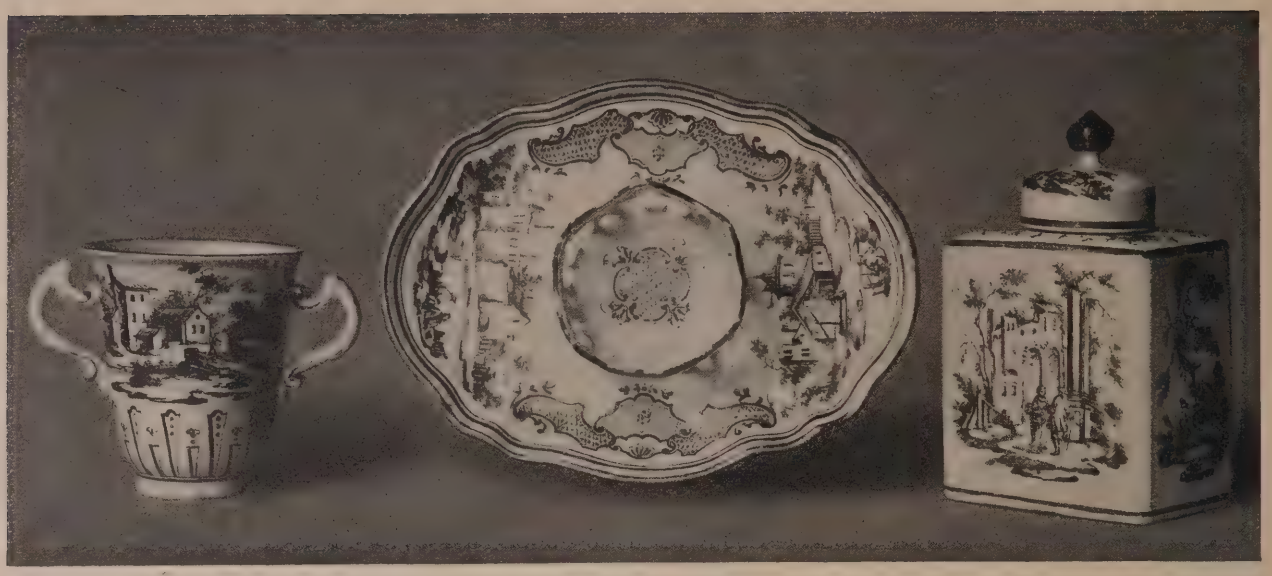
nicht herausgreifen; es sind außer ihm und dem verwandten, aber breiter malenden J. Ph. Dannhöffer, der 1737 die Wiener Art auch nach Bayreuth in die Fayencedekoration verpflanzte (vgl. Abb. 57), zu viele andere Hände in gleicher Richtung tätig.

210. Teller mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei von K. W. Anreiter oder A. Schulz; Wien, um 1740. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Zu den sorgfältiger ausführenden Wiener Kräften, allerdings nicht nur auf dem Gebiete der Schwarzlotmalereien, sondern auch in bunten Farben, zählt vor allem Anton F. J. Schulz[1], von dem das Österreichische Museum in Wien eine mit „A. S. – 1740 – Die 15 Maij" bezeichnete Kaffeekanne und Teetasse besitzt, während sich im Berliner Schloßmuseum von derselben Hand eine weitere Kaffeekanne befindet, alle mit von Staffagefiguren belebten Landschaften in Vierpaßmedaillons mit schlichter Linienumränderung. Schulz ist vielleicht der erste deutsche Porzellanmaler, der den Horror vacui nicht kennt, sondern in diskreter Zurückhaltung neben seinen sehr zarten Malereien auch die weiße Glasur, die damals noch fast alle anderen möglichst stark zu decken bestrebt sind, zu ihrem Rechte gelangen läßt. Gelegentlich seiner Hochzeit 1726 begegnen wir dem „Anton Franz Josef Schulz, Maler vom Rösl aus der polnischen Bergstadt" zum erstenmal in Wien, wo er in der Fabrik arbeitet; auch 1736 ist er „Mahler in der Porcelain-Fabrica"; dagegen erscheint er als selbständiger bürgerlicher Porzellanmaler 1741 „unter den Tuchlauben" und ein Jahr später im „Holzhauerhaus in der Römerstraße". Am 5. April 1743 quittiert er von Wien aus an die fürstäbtliche Rentkammer von Fulda[2] mit vollem Namen und Petschaft den Empfang von drei Dukaten für „den überschickten geschmoltzenen Becher", also eine Emailarbeit, die, wie der

[1] E. W. Braun in „Kunst und Kunsthandwerk", XVIII, 1915, S. 160, nebst Abbildungen.

[2] Feststellung von H. H. Josten aus dem Fuldaer Kammerrechnungsbuch 1743, S. 176 und Beleg Nr. 876.



211. Landschafts-Serviceteile mit Schwarzlotdekor der Wiener Fabrik, um 1740. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

Kammerdiener auf demselben Aktenstück bescheinigt, „nebst noch mehreren porcelain Elff Gulden an Werth" ins fürstliche Kabinett geliefert worden ist. Noch 1768 finden wir seinen Namen[1] („auf dem Salzgrieß im englischen Gruß"), aber schon ganz unter den „Emailleurs" neben J. M. Hardt, Chr. Jung, Jakob Matern, Joh. Weißenböck und Joh. Wieland. Der schlechte Geschäftsgang der Wiener Fabrik mag den Verdienst der Hausmaler noch mehr beschränkt haben, so daß der Rückzug zur anderen Gruppe der Feuermalerei, von der aus sich manche Kraft in der frühen Zeit der Porzellanmalerei zugewandt hatte, erklärlich erscheint[2].

A. Schulz wie auch K. W. Anreiter werden jedenfalls stark an vielen guten, schwarzbemalten Porzellanen der Wiener Fabrik aus den dreißiger Jahren beteiligt sein, wie sie z. B. der schöne Teller mit dem Gartenarchitektur-Medaillon der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 210) in einem der besten Beispiele vertritt, und auch das bereits mit italienisierenden Landschaften[3] geschmückte große Service derselben Sammlung, aus dem hier einige Beispiele (Abb. 211 und 212) wiedergegeben seien, wird schon den Fabrikmalereien der letzten Du-Paquier-Zeit um 1740 beizuzählen sein. — Aber auch figurale Darstellungen in Schwarzlot mit oder ohne Goldhöhung, die in

[1] Wienerisches Merkantil-Schema, Wien bei J. Th. v. Trattnern 1768, S. 40.

[2] So finden wir denn auch den charakteristischen Du Paquier-Porzellandekor auch in Maleremail auf Metallgrund, z. B. auf dem schon zwischen 1730 und 1740 anzusetzenden Necessaire der Eremitage von Petersburg (Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk" XVII, 1914, S. 14).

[3] Abbildungen von anderen Wiener Porzellanen mit Schwarzlot-Landschaften in Fabrikdekor z. B. bei Folnesics und Braun, Wiener Porzellanmanufaktur Tafel VI, Nr. 5 (Reichenberger Krüglein), „Kunst- und Kunsthandwerk", XI, 1908, S. 198 (Schokoladetasse bei Gräfin A. Andrássy), Folnesics, Sammlung K. Mayer, Nr. 63 und 71 usw.

212. Landschafts-Tasse mit Schwarzlotdekor der Wiener Fabrik, um 1740; aus dem Service bei G. Tillmann, Hamburg.

der Fabrik selbst entstanden und andere Hände als die von Helchis verraten, sind nicht selten. Entweder sind es selbständige mythologische oder genrehafte Malereien[1] ohne eine Umrahmung oder aber Medaillons mit allerlei figürlichen Szenen innerhalb einer reichen Ornamentation von Bandelwerk mit Gitter und Palmettenmotiven[2], die von der Hausmalerei nicht benützt worden zu sein scheinen, dagegen für die Fabrikmalerei unter Du Paquier bezeichnend sind. Ein ganz ausgefallenes Stück, das das Muschelmotiv in vierteiliger Anordnung nur auf dem Deckel aufweist, ist die frühe Teekanne mit dem brettchenartig flachen Henkel in der Dresdner Porzellansammlung; die Hirschjagd zeigt hier eine ganz andere Hand; auch der Baumschlag mit seinen leeren Stellen weicht von der sonstigen Malerei ab. — Mitunter wechselt die Schwarzlotmalerei an ein und demselben Stück auch mit (schwarzgewordener) Silbermalerei ab, wie dies bereits in Augsburg (aber in Verbindung mit Eisenrot) der Fall war; doch sind auch diese Stücke sofort als Wiener zu erkennen. Von der Radierung machen beide kaum Gebrauch, obwohl diese ab und zu sogar bei Helchis vorkommt.

[1] Charakteristische Beispiele die Kaffeekanne und das von derselben Hand herrührende Walzenkrüglein der Wiener Sammlung Karl Mayer (Folnesics a. a. O., Nr. 74 und 75), der Ollientopf mit Bacchus und Ariadne im Stieglitz-Museum von Petersburg (Abb. in „Kunst und Kunsthandwerk", XVIII, 15, S. 499 und 500), die Wöchnerinnenschale mit Orpheus, Ariadne und einem Schäferpaar bei R. Stein in Brünn („Kunst und Kunsthandwerk", XXIII, 1920, S. 234 und Auktionskatalog Rudolf Stein-Brünn bei Glückselig & Wärndorfer, Wien, März 1924, Nr. 13) oder die Kumme mit den vier Weltteilen im Museum von Budweis.

[2] Dieselben Darstellungen sind in der Fabrik natürlich auch in den beiden anderen, leichteren Camayeufarben gemalt worden, nämlich in Eisenrot oder in Purpurfarbe. Für das erstere sei nur auf die Deckelschale mit den Chinoiserien in der Sammlung De Zoubaloff in Moskau oder auf die kugelige Teekanne mit der Jagddarstellung in der Auktion C. H. Fischer-Dresden (München 1918, Nr. 662, mit kleiner Katalogabbildung) hingewiesen, für die Lilamalerei auf die reiche Platte mit mythologischem Schäferpaar im Wiener Österreichischen Museum (zweimal abgebildet in „Kunst und Kunsthandwerk", 1905, S. 215 und 1910, S. 261).

213. Teetasse mit Schwarzlotdekor; Wiener Hausmalerei, um 1725. Berlin, Sammlung Dr. von Dallwitz.

Das, was wir als Wiener Hausmalerei namentlich in Schwarzlot erkennen zu können glauben, ist, soweit nicht die Kräfte der Fabrik selbst daran beteiligt sind, gewöhnlich künstlerisch nicht sehr hochstehend. Die Teetasse mit der im Garten sitzenden Dame, der ein Diener Früchte kredenzt, — in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin (Abb. 213) — knüpft noch an bessere Traditionen der ersten großen Gruppe an. Dagegen mag die kugelige Teekanne mit der lautespielenden Dame in einem Schloßpark — im Gewerbemuseum von Kaiserslautern (Abb. 214) — sowie eine von der gleichen Hand herrührende, auch figürlich bemalte henkellose Teetasse (bei der statt der Marke auf der Unterseite eine schwarze Spiralranken-Vignette zu sehen ist) in der Dresdner Porzellansammlung, schon nach dem Deckelornament der Kanne zu schließen, Breslauer Eindrücke[1], allerdings in starker Vergröberung, benutzt haben, ebenso die Untertasse mit der Bärenjagd (auf der Unterseite statt einer Marke ein Schalmeibläser), früher in der Sammlung G. v. Gerhardt-Budapest[2], dann in der von J. Be-

214. Teekanne mit Schwarzlotdekor; Wiener Hausmalerei, um 1725. Kaiserslautern, Gewerbe-Museum.

[1] Es sei auch auf Zusammenhänge mit Schwarzlotmalereien auf schlesischen und Riesengebirgsgläsern hingewiesen, z. B. auf das ebenso schwach gemalte Becken mit Kanne der Sammlung Philipp Schwarz-Stuttgart (Auktion bei H. Helbing, München, Oktober 1906, Nr. 245 und 246 mit großer Katalogabbildung).

[2] Sammlung G. v. Gerhardt; Auktion in Berlin bei R. Lepke 1911,

nary in Erfurt (Abb. 215). Die primitive Punktlinie, die das Achteckbild umgibt, und die ebenfalls recht simplen Graspalmetten des Vordergrundes kehren auch auf einer Teetasse mit zechenden Bauern in der Sammlung G. v. Klemperer-Dresden, desgleichen auf einer Untertasse, ebenfalls mit einem Bärenkampf, der Sammlung Viktor v. Klemperer-Dresden wieder, ferner auf einer Teetasse mit ähnlichen Staffagefiguren in der Sammlung G. Tillmann in Hamburg (Abb. 217), die auch um 1730 anzusetzen ist. Aber in derselben Sammlung steht noch eine andere Teetasse, deren sehr bewegte militärische Bilder eine viel geschicktere Hand verraten (Abb. 218)[1]. Nur der matte, silbrige Ton des Schwarzlots ist beiden letztgenannten Stücken gemeinsam, der auch sonst namentlich unter den Wiener Hausmalereien nicht selten angetroffen wird; am auffälligsten ist dieses Silbergrau bei der recht ungelenk gemalten Neptun-Schokoladetasse des Österreichischen Museums in Wien[2]. Natürlich ist die Grautönung noch nicht beabsichtigt, sondern vorläufig eine

215. Bärenjagdtasse mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei; Wien (?), um 1725. Erfurt, Sammlung J. Benary.

216. Jagd-Becher mit goldgehöhter Schwarzlotmalerei; Wien (?), um 1725. Erfurt, Sammlung J. Benary.

Nr. 240; interessant ist der Schalmei blasende Faun auf der Unterseite, der vielleicht — eine Art redendes Wappen — mit dem Malernamen zusammenhängt. (Im letzten Jahre ist diese Untertasse leider zerschlagen worden.) — Die nicht zugehörige Obertasse (mit Schwertermarke) mit der derben Jagddarstellung (Abb. 216) mag von derselben Hand sein wie das kupfermontierte, auch schwarz bemalte Milchglas in oben geschweifter Stangenform mit dem Fuchswappen und der Landschaft im Städtischen Museum von Erfurt. — Daß hier ein Glasmaler seine Hand im Spiele hat, bezeugen übrigens vier, unten etwas gekugelte, farblose Glas-Bechertassen mit exotischen Jagden und ähnlichen Darstellungen (Kamelführer, Bärentreiber usw.) in Schwarzlot auf der Feste Koburg, die offenbar in denselben Kreis gehören.

[1] Früher in der Wiener Dorotheum-Auktion vom 14. Dezember 1916, Nr. 72, wo auch Katalogabbildung.

[2] Abbildung in „Kunst und Kunsthandwerk", XIII, 1910, S. 257 unten.

217. Soldatentasse in silbrigem Schwarzlot; Wiener (?) Hausmalerei, um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

technische Unvollkommenheit; erst in der Louis XVI-Zeit tritt an die Stelle der Schwarzlotmalerei die eigentliche Grisaillemalerei, die in verschiedenen Fabriken[1] neuartige, diskrete Wirkungen erzielt, obwohl sich auch die Schwarzlotmalerei in feinster Kupferstichmanier[2] noch sehr lange hält. — Neben den Arbeiten in schmutzig-grauen Tönen und in schroffstem Gegensatz zu ihnen begegnet uns auch schon um 1730 gerade in der Wiener Hausmalerei eine kleine Gruppe von Porzellanen, die die deckende, tiefe Schwarzlotmalerei unangenehm übertreiben, wie wir dies schon früher bei einigen späten Nürnberger Fayencen angetroffen haben und bald darauf auch in der Bayreuther Hausmalerei wiederfinden können. Eine Grenze zwischen Wien und Bayreuth, das in dieser Beziehung von Wien — vielleicht auch durch Dannhöffer — beeinflußt worden sein muß, ist sehr schwer zu ziehen. Drei Stücke dieser Art in der ehemaligen Sammlung von Lanna[3], nämlich eine Teekanne (jetzt im Mährischen Gewerbemuseum von Brünn) und zwei mit den Allegorien der vier Weltteile bemalte Ollientöpfe, bei denen sogar der ganze Himmel mit Schwarz gedeckt erscheint, möchte ich noch für Wien in Anspruch nehmen.

Gerade die Wiener Hausmalerei versuchte ja noch anderes, was auch nicht besonderes Lob verdient. So treffen wir mitunter die Schwarzlotmalereien nicht gold-

[1] Z. B. in Meißen (Auktion Dr. Fritz Clemm-Berlin, 1907, Nr. 46), Wien (Sammlung Karl Mayer-Wien; Abb. in Farben bei Folnesics, Nr. 104a), Ludwigsburg (Stuttgart, Schloßmuseum) usw.

[2] Vgl. das große Service mit den Ruinenlandschaften im Landesmuseum von Zürich.

[3] Kunstsammlung A. v. Lanna I; Auktionskatalog bei R. Lepke, Berlin 1909, Nr. 1430—1432. Abbildungen auf den Tafeln 94 und 97.

218. Schlacht-Tasse in silbriger Schwarzlot-Hausmalerei; Wien (?), um 1730. Hamburg, Sammlung G. Tillmann.

gehöht, sondern goldumrändert, wie etwa auf einer Teeobertasse mit braunschwarzer Ruinenlandschaft in der Sammlung Dr. v. Dallwitz in Berlin, eine Manier, die sich — allerdings nicht auf Wien beschränkt, aber doch hier noch bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bei einfacherem Geschirr immer wieder geübt — namentlich bei der Umränderung bunter Blümchen wie als Fortsetzung von Unterglasur-Blaumalerei besonders breit machte.

Aber irgendeine besonders markante Persönlichkeit, die alle anderen überragt hätte, gibt es unter den Wiener Hausmalern nicht; die besten unter ihnen standen wenigstens eine Zeitlang im Dienste der Porzellanfabrik, die gerade in ihrer späteren Blütezeit verschiedenen ihrer tüchtigsten Kräfte die Hausmalerei direkt gestattete, um sie sich zu erhalten, wie wir dies z. B. von Jakob Peter oder von Anton Kothgasser wissen. Kommerziell mag das der Manufaktur geschadet haben, vom künstlerischen Standpunkt hat diese Maßnahme zu besseren Gesamtleistungen geführt, als dies in Meißen der Fall war, wo die strengsten Verbote die Beschäftigung der Angestellten außerhalb der Fabrik doch nicht zu beseitigen vermochten, das heimliche und flüchtige Arbeiten jedoch zur Hebung des allgemeinen Niveaus wenig beitrug.

Die Schwarzlotmalerei ist — wie wir dies später bei Calau in Berlin und sogar noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei der württembergischen Königin Charlotte Mathilde sehen werden — noch viele Jahrzehnte weiter von Hausmalern betrieben worden, aber

ihre beste Zeit fällt mit der Frühzeit des europäischen Porzellans zusammen, als noch die Überlieferungen der Nürnberger Fayencemaler nachwirkten.

* * *

Eine wichtige Entdeckung zur Preußler-Frage hat soeben der Direktor des Prager kunstgewerblichen Museums, Dr. F. X. Jiřík gemacht[1], die ich noch — während der zweiten Korrektur dieses Buches — einzufügen nicht unterlassen kann: Es werden dadurch zwei Mitglieder der Familie Preußler, Glas- und Porzellanmaler, als Beteiligte gerade an dieser Gruppe urkundlich festgelegt, nämlich Daniel Preißler (1636—1733), Schwarzlotmaler in Friedrichswalde in Schlesien, hart an der böhmischen Grenze, dessen Vater bereits diese Farbe und Eisenrot aus Holland „Ins Böhmerlandt" gebracht haben soll, und dessen Sohn Ignaz Preißler, der im benachbarten, jedoch schon in Böhmen gelegenen Dorfe Kronstadt auf der dem Grafen Franz Karl Liebsteinsky von Kolowrat gehörigen Herrschaft Reichenau als ein ausschließlich für diesen Kavalier arbeitender Hausmaler lebte. Der Vater Daniel hatte am 4. August 1675 Dorothea, die Tochter eines Martin Keller aus Kronstadt, geheiratet, übersiedelte bald darauf ganz dahin, wird 1730 als alt und krank bezeichnet und stirbt daselbst am 28. März 1733; der Sohn Ignaz wird am 13. Juli 1676 noch in Friedrichswalde getauft, wobei wir eine Anna Maria Peterhanselin, offenbar aus der dieser Familie gehörigen Glashütte des nahegelegenen Kaiserswalde, als Patin kennen lernen. Aus den Jahren 1729—39 haben sich uns einige deutsche Briefe und Rechnungen dieses damals in Kronstadt für den Grafen von Kolowrat tätigen Ignaz Preißler erhalten, die sehr wichtig sind. Wir erfahren aus ihnen, daß dieser „der Parcellan-Mahlerey annoch Jederzeit Beflüssene" Maler zahlreiche chinesische Porzellane (vorwiegend mit blauen Rändchen) dekorierte, die der Graf, der Meißner und Wiener Porzellan nicht liebt, z. B. (1735) in Prag aufkaufen läßt; es handelt sich um größere Posten von (1729 und 1730) über 100 Einzelstücken meist für Kaffee, Tee oder Schokolade, für die er meist zwei bis drei Gulden für das Stück berechnet und mit Abzügen auch ratenweise bezahlt erhält (1730: 157 fl., 1731: 205 fl., 1732: 160 fl., teilweise in Naturalien bis 1739 bezahlt), wobei ein „Tobias, Reichenauer Parcellinmahler", der im Dienste desselben Grafen steht, vermittelt. Während wir über die Arbeiten dieses Tobias nichts hören und von dem Vater Daniel nur erfahren, daß er über die beiden Farben Schwarzlot und Eisenrot nicht hinausgekommen ist, werden wir über die Leistungen des Sohnes Ignaz genauer unterrichtet; auch dieser hat zunächst „allzeit schwarz und rot gemohlet; dißes undter aller Parcellan Mahlerey daß feinste undt

[1] Dr. F. X. Jiřík: K dějinám porculánu v Čechach, im Kuratoriumbericht des Kunstgewerbl. Museums in Prag für 1923 (Prag 1924), S. 24 ff. — Der Verfasser war so freundlich, mir diese Arbeit, die inzwischen auch als Sonderabdruck erschienen ist, im Bürstenabzug eine Woche vor ihrem Erscheinen zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.

Suptieleste ist", und zwar in Rot „Indijanische Crodeschken" und in Schwarz „Indianische Figuren und Landtschafften", und zwar beide mit Goldhöhung, wobei er sich des „Dreßnerisch Duppel golt" bedient; das gewöhnliche Blattgold, das Büchlein zu 3 fl. — 4 fl. 30 kr., sei nicht brauchbar; das Wienerische Feingold soll besser sein als das Breslauer. — Aber sein Brotherr verlangt (1731) noch andere Farben, und Ignaz Preißler antwortet „Waß von Breßlauer Farben zu Berichten, ich nichts gewisses weiß, so Viel habe erfahren, daß ein gewisses Material gewölbe sein solle, worin auch alle Collerien von schmelzfarben zu bekommen, Eß sollen Augspurgerisch schmelzfarben sein." Während er im selben Jahr noch schwarz und rot „groteschgisch" bemalte Stücke weiter liefert, finden wir unter den Arbeiten des Jahres 1732 außer diesen schon zahlreiche Stücke „mit bunten Farben", auch z. B. mehrere „große Spulcum Inn und außwendig bunt gemahlet" zu je 4 fl., ebenso Zuckerbüchsen u. dgl., auch ein Teekrügel mit Purpurmalerei um 3 fl. und acht „Pecherl Purpur gemahlet" zu je 2 fl., aber auch verschiedene Gläser mit Schwarzlotmalerei, darunter besonders „1 Weyn glaß, worauff Poetische Mühesame sachen gemahlet schwarz und golt" um 3 fl., Deckelgläser und „Carafinel".

Daß wir nach diesen Feststellungen einen großen Teil nicht nur der goldgehöhten Schwarzlotgläser – wie das Schüsselchen mit dem Kolowrat-Wappen im Prager Kunstgewerbl. Museum, deren Ornament vollständig mit jenem übereinstimmt, das ich hier für den Breslauer Preußler um 1725 in Anspruch nehme —, sondern ebenso der Chinaporzellane mit goldgehöhter Schwarzlot- oder Eisenrotmalerei auf Ignaz Preißler wie auch auf seinen Vater Daniel zurückzuführen haben werden, ist gewiß. Daß aber einer derselben wirklich identisch ist mit jenem Preußler, der nach Kundmann vor 1723 in Breslau in derselben Richtung tätig war, darüber werden uns erst eingehende Forschungen in Breslau Gewißheit geben können; aber durch die beiden Vornamen sind jetzt wenigstens Anhaltspunkte gegeben, die bisher ganz gefehlt haben. Wenn es sich aber auch nicht um ein und dieselbe Person handeln sollte, die nach dem Tode des Dr. von Löwenstädt (1729) sofort in die Dienste des Grafen von Kolowrat trat, so ist zum mindesten der allerengste Familienzusammenhang zweifellos, zumal in dem Briefe des Ignaz Preißler vom 22. März 1731 Beziehungen zu Breslau — was die Farben und das Gold anlangt — ausdrücklich erwähnt werden. Die interessante Frage, wie wir uns die bunten Porzellane von Ignaz Preißler[1] vorzustellen haben, bleibt vorläufig offen, desgleichen die Beziehung dieser Preußler zur Gegend von Karlsbad oder Teplitz; vielleicht wird irgendwo daselbst Daniel Preißler als Porzellanmaler oder im Zusammenhang mit J. L. Faber oder Genossen auftauchen.

[1] Diese hat man sich ungefähr wie die Tasse von Abbildung 133 zu denken; sollte man diese dem Ignaz Preißler zuschreiben, dann wäre seine plötzliche Umstellung auf Bottengruber um 1730 recht bezeichnend.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00953 5358